yeni sinema

sinema dergisi • şubat 1969 • 4 lira



yeni sinema 27

yıl 4 Sayı 27 şubat 1969

içindekiler

yeni sinema — türk sinematek derneği'nin yayın organı, aylık sinema dergisi — sahibi: TSD adına şakir eczacıbaşı — sorumlu yazı işleri yönetmeni: hüseyin hacıbaşıoğlu — teknik sekreter: t. akerson — yazı kurulu: hüseyin baş, cevat çapan, onat kutlar, tuncan okan, giovanni scognamillo — dergide yayımlanan yazılardaki düşüncelerin sorumluluğu yazarlarına aittir, dergiyi bağlamaz — yönetim yeri, mis sokak, 12, şerif han, kat 3, beyoğlu, istanbul — tel: 49 87 43 — ankara temsilcisi: abdullah nefes — ankara bürosu: mithatpaşa cad., 48/9, birlik apt., yenişehir — tel: 12 00 06 — yazışma: p.k. 307 beyoğlu, istanbul — sayısı 4, yıllığı 48 tl. — dizgi, baskı: gün matbaası. tel.: 27 39 11 — kapak baskısı teknik ofset — son baskı tarihi 10.2.1969

SANSÜR VE SİNEMA SANATI

Bir düşünce suçu bulunamıyacağı gibi, gerçek bir sanat eserinin suçluluğundan da söz edilemez. Çünkü sanat eserinin kendisi «suç» kavramını aşar. Sanat eseri toplumsal birikimlerin bir ürünüdür ve toplumun gerçek yapısının derinlemesine yansıdığı bir yapıdır. Toplumların yaşayan ve gelişen özellikleri, ürünleri, yasaların sert kalıplarına uydurulmak istenirse ortaya çözülmesi güç uyuşmazlıklar, çatışmalar, anlaşmazlıklar çıkar. Tam tersine yasaların bu toplumsal gerekimlere göre yeniden düzenlenmesi zorunludur ve tarih bunun örnekleri ile doludur. Sanat eserleri toplumsal değişimlerin ilk habercileridir. Sanat eserlerini «suçlu» görmek onu yaratan toplumsal birikimi suçlu görmekle aynı şeydir. Ve gerek yasa koyucu, gerekse uygulayıcılar bu konuda çok dikkatli davranmak zorundadırlar.
İkinci olarak gerek kamu hukukunun genel ilkelerine, gerekse anayasamıza ve öbür yasalarımıza göre bir düşünce ya da sanat eseri bir başkasına, yani kamuoyuna iletilmeden hiç bir şekilde yasaklanamaz. Böyle bir durum söz konusu yayını ya da eseri asıl yargıç olan halkın ve onun temsilcileri olarak iş gören yargıçların önüne çıkmaktan alıkoyar, başka kişilerin ya da kurulların belirsiz yargılarına bırakır. Bu durumun hiç bir demokratik hukuk ilkesi ile bağdaşamayacağı açıktır.
Üçüncü olarak bir eserin etkileri onu dinleyen, seyreden ya da okuyanların eğitim durumlarına, amaçlarına, dikkatlerine göre değişir. Bilimsel bir araştırma yapan kimse için ahlâkî, siyasî ya da başka türden sakıncalar söz konusu olamaz.

Türkiye'de filmlerin dışında sansür uygulanan bir başka alan yoktur. Filmlerin sansürü eski bir «yönetmelik»e göre ve özel kurullar tarafından yapılır. Bu özel kurullar (birer mahkeme olmadıkları halde) ulusal filmleri ta senaryo döneminden başlayarak, yabancı filmleri de henüz gümrükte iken ele alır, inceler, sansür yönetmeliğinin faşist italyan hukukundan alınma bulanık, eskimiş ve toplumsal gerekimlere ters düşen maddelerini oldukça keyfi bir biçimde yorumlayarak yargılarlar.

Bu durumun yukarda açıkladığımız ilkelerle ne oranda uyuşmaz olduğu apaçık ortadadır.

Bir «sanat eseri»ni yargıç olmayan özel kurullar, içinde, «suç» aramak amacıyla didik didik etmekte ve o eseri «henüz kamu oyu önüne çıkmadan» yani «doğmaksızın» yargılamakta ve «mahkûm etmekte»dirler.

Bu garip durumun hukuki tartışması yıllardanberi yapılmakta, bilim adamları yazılar, incelemeler hattâ kitaplarla yürürlükteki yönetmeliği ve uygulamasını eleştirmektedirler. Sayın Çetin Özek'in, Sayın Pertev Bilgen'in ve Sayın Özkan Tikveş'in bilimsel eleştirilerinin yanısıra bizzat Film Kontrol Komisyonu başkanlığı yapmış olan Sayın A. Şerif Onaran uygulamadaki aksaklıklara değinmiş, sinema yazarları ise yüzlerce yerli ve yabancı sanat eserini mahkûm eden bu anlaşılmaz durumu protesto eden düzinelerce yazı yayınlamışlardır.

Konunun hukuki tartışmasını burada yapacak değiliz. Bu, yeterince yapılmış ve yargısı çoktan verilmiştir: Tek çözüm yolu yönetmeliğin kaldırılarak basın özgürlüğünün sinemaya da tanınmasıdır. Ancak bu çözüme varılıncaya kadar uygulayıcılara düşen önemli sorumluluklar bulunduğuna inanıyoruz. Birçok yanlarıyla yetersiz bulunan yönetmeliğin hatalarını da film kontrol komisyonları yüklenmekten «maddelerin elverdiği ölçüde» kaçınmalıdırlar. Sakıncalı filmleri sıralayan maddeler kesin hükümler getirmediklerine göre sansür görevlileri hiç olmazsa bu yargıları sinema sanatı lehine yorumlamalı, sanat değeri bulunan filmlere mümkün olan en geniş hoşgörüyü tanımalıdırlar. En aşağılık ticari amaçlarla yapılmış filmlerin yapımcıları ya da getirticilerinin çeşitli hilelerle sansürden yakalarını kurtarmalarına izin verilmemeli, buna karşılık Faşist İspanya'da çevrilme olanağını bulmuş bir **Viridiana**'nın, dünyanın bütün sinemalarında gösterilmiş bir **Umutsuzlar**'ın antistanilist bir **Beyaz Oda**'nın sansürde takılmasına, **Bitmeyen Yol, Seyit Han** gibi ılımlı toplumsal eleştirilerin ya da halk öykülerinin sudan nedenlerle gösterilmemesine karar vermek gibi garip durumlara düşülmemelidir.

Sansür yönetmeliğinin bütün normları günümüzde aşılmıştır. Yönetmelik yapıldığı sırada bulunmayan sinema kulüpleri ve sinematek'ler ülkemizde sinema sanatının gerçek kaynakları olarak kurulmuşlardır. Yeryüzünde hiç bir sinematek bir sansür engeliyle karşıkarşıya değildir. Çünkü sinematekler ve sinema kulüpleri sinema sanatının gerçek dostlarının bulundukları yerlerdir. Bu sinemaseverleri ilgilendiren bir filmin sanat değerleridir. Buyüzden **Sinematek**'te sansürlü film göstermek, bir müzede Apollon ya da Afrodit heykeline incir yaprağı takmakla aynı şeydir. Hele hele «ahlâka aykırıdır» diye bu heykelleri müzeden kaldırmak!.. Böyle bir gülünçlük düşünülemez olmanın da ötesindedir.

Film Kontrol Komisyonlarının sayın görevlileri tarihi bir seçimle karşıkarşıya bulunduklarını umarız ki görüyorlar. Bu seçimin, sinema sanatı lehine olmasını istiyoruz. Yasalar değişinceye kadar.

YENİ SİNEMA

"UNDERGROUND„ YERİNE "HOME MOVİE„

amerikan deneysel film festivali

Holloywood'un ticari kalıplar içinde boğulup kalmış, dev bir endüstri dalı olarak işleyen sinemasına karşı amatör çalışmalarla ticari kaygulardan uzak, bağımsız filmler yapan yüzlerce sinema meraklısı var Amerika'da.. Teknik imkânların amatör çalışmalara geniş ölçüde elverdiği Amerika'da bu durum olağan karşılanabilir.

Amerikan Haberler Bürosunun düzenleyip Amerika'dan gelen amatör sinemacı Tom Palazzolo'ya takdim ettirdiği **Deneysel Amerikan Sineması** gösterileri bu Holloywood dışı amerikan sinemasından örnekler görme fırsatı bulma yönünden sinema severler için ilginç bir olay oldu. Dört gün süren gösteriler sırasında elliye yakın irili ufaklı kısa film oynatıldı. Filmler yalnızca teknik yönden ilginçti. Cisimlerin görünüşünü değiştiren çeşitli mercekler, prizmalar v.b. kullanılması, animasyon, kolaj, film üzerine yazı yazma, resim yapmak ya da duyarkatı (pelikül) kazımak, başka başka filmleri biraraya getirip tek bir film yapmak, makara numarası, zımbalar, makara sonları v.b. film malzemesi kullanmak, film yerine başka şeyler, sözgelişi renksiz amors ya da üzerine çeşitli şeyler yapıştırılmış mylor bandı ya da siyah band, boş projektörler v.b. kullanmak gibi sinemanın teknik sınırlarını zorlama konusunda getirdikleri yenilikler açısından ilgi çekici çalışmalar ortaya koymuşlardı. Ama bu teknik yeniliklere bir iki filmden sonra alışılıyor, filmler çekiciliklerini yitiriyorlardı. Seyrettiğimiz filmlerin -bir ikisi hariç tutulursa- hepsi de «alışılmışın dışında birşeyler yapmanın sanata yettiği» düşüncesinin hakim olduğu özenti dönemini henüz aşmamışlardı. Kuru bir teknik gösterinin ötesinde insan ile sanat arasındaki gizli bağıntıyı duyuracak nitelikte değildi hiçbiri! **Underground- Yeraltı Sinema, sı, New Cinema - Yeni Sinema** deyimlerinin kavram olarak kapsadığı alanın dışında idi bu filmler; Holloywood'a karşı sinema yapmak demek, «siyah-beyaz sorununa Cassavetes gibi bakan, Vietnam'ı daily life'ın ötesinde yürüyen yurttaşlarının ayak seslerinde duyan bir Amerikalı»nın film çevirmesi demekti. Dünya görüşü, **sweet home** felsefesinin kapısının eşiğinde dolaşan kişilerin yapacağı filmler elbette **home movie** çerçevesi içinde dolanıp duracaktı. «Underground», **John Cassavetes**'dir, **'Jonas Mekas**'dır, **Shirley Clarke**'dır, **Lewis Allen**'dir, **Markopoulos'**dur, **Robert Frank**'dir, **Larry Pearce**'dir, **Dan Drasin**'dir.



ANDY WARHOL

Nazar boncuğu kabilinden programa konan **Stan Brakhage**'in filmini binbir dereden su getirerek gösteren Tom Palazzolo adındaki New Cinema temsilcisinin (!) sandığı kadar bilgisiz, budala değildir Türk sinemaseveri. Neyin ne olduğunu, neyin ne şekilde değerlendirileceğini bilir. Görevini yerine getirdiğini sanan Mr. Palazzolo hiç merak etmesin, **Amerikan Deneysel Film Festivali** de lâyık olduğu şekilde değerlendirilmiştir.

T. A.

"UNDERGROUND„ YERİNE "HOME MOVİE„

amerikan deneysel film festivali

Holloywood'un ticari kalıplar içinde boğulup kalmış, dev bir endüstri dalı olarak işleyen sinemasına karşı amatör çalışmalarla ticari kaygulardan uzak, bağımsız filmler yapan yüzlerce sinema meraklısı var Amerika'da.. Teknik imkânların amatör çalışmalara geniş ölçüde elverdiği Amerika'da bu durum olağan karşılanabilir.
Amerikan Haberler Bürosunun düzenleyip Amerika'dan gelen amatör sinemacı Tom Palazzolo'ya takdim ettirdiği **Deneysel Amerikan Sineması** gösterileri bu Holloywood dışı amerikan sinemasından örnekler görme fırsatı bulma yönünden sinema severler için ilginç bir olay oldu. Dört gün süren gösteriler sırasında elliye yakın irili ufaklı kısa film oynatıldı. Filmler yalnızca teknik yönden ilginçti. Cisimlerin görünüşünü değiştiren çeşitli mercekler, prizmalar v.b. kullanılması, animasyon, kolaj, film üzerine yazı yazma, resim yapmak ya da duyarkatı (pelikül) kazımak, başka başka filmleri biraraya getirip tek bir film yapmak, makara numarası, zımbalar, makara sonları v.b. film malzemesi kullanmak, film yerine başka şeyler, sözgelişi renksiz amors ya da üzerine çeşitli şeyler yapıştırılmış mylor bandı ya da siyah band, boş projektörler v.b. kullanmak gibi sinemanın teknik sınırlarını zorlama konusunda getirdikleri yenilikler açısından ilgi çekici çalışmalar ortaya koymuşlardı. Ama bu teknik yeniliklere bir iki filmden sonra alışılıyor, filmler çekiciliklerini yitiriyorlardı. Seyrettiğimiz filmlerin -bir ikisi hariç tutulursa- hepsi de «alışılmışın dışında birşeyler yapmanın sanata yettiği» düşüncesinin hakim olduğu özenti dönemini henüz aşmamışlardı. Kuru bir teknik gösterinin ötesinde insan ile sanat arasındaki gizli bağıntıyı duyuracak nitelikte değildi hiçbiri! **Underground- Yeraltı Sinema, sı, New Cinema - Yeni Sinema** deyimlerinin kavram olarak kapsadığı alanın dışında idi bu filmler; Holloywood'a karşı sinema yapmak demek, «siyah-beyaz sorununa Cassavetes gibi bakan, Vietnam'ı daily life'ın ötesinde yürüyen yurttaşlarının ayak seslerinde duyan bir Amerikalı»nın film çevirmesi demekti. Dünya görüşü, **sweet home** felsefesinin kapısının eşiğinde dolaşan kişilerin yapacağı filmler elbette **home movie** çerçevesi içinde dolanıp duracaktı. «Underground», **John Cassavetes**'dir, '**Jonas Mekas**'dır, **Shirley Clarke**'dır, **Lewis Allen**'dir, **Markopoulos**'dur, **Robert Frank**'dir, **Larry Pearce**'dir, **Dan Drasin**'dir.


ANDY WARHOL

Nazar boncuğu kabilinden programa konan **Stan Brakhage**'in filmini binbir dereden su getirerek gösteren Tom Palazzolo adındaki New Cinema temsilcisinin (!) sandığı kadar bilgisiz, budala değildir Türk sinemaseveri. Neyin ne olduğunu, neyin ne şekilde değerlendirileceğini bilir. Görevini yerine getirdiğini sanan Mr. Palazzolo hiç merak etmesin, **Amerikan Deneysel Film Festivali** de lâyık olduğu şekilde değerlendirilmiştir.

T. A.



FREUD VE MİTOS

PİER PAOLO PASOLİNİ

Şimdi herşey açık; kader çizgisine değll bizim isteğimize bağlı!
Filmdeki kadercilik hikâyede değil ölümdedir: ölüm de ne yazık ki kaçınılmaz bir şeydir. İNCİL için de uyguladığım bir buluş bu, dolayısıyla bir yenilik değildir. Ne Oedipus ne İokaskta Sicilya ağzı konuşmamaktadırlar. Yalnız çobanlar, köylüler gibi sıradan kişiler Sicilya ağzı konuştuklarından, bunlarla tragedyanın baş kahramanları arasında bir düzey ayrılığı yaratmam gerekiyordu. Bu yüzden, aradaki toplumsal sınıf ayrılığını belirtmek amacıyla, sıradan kişiler için ara sıra belki biraz aşırıca (bilmiyorum) Sicilya ağzı kullandım.
Bir kez daha «Matta'ya göre İncil» filmine değinerek, hiçbir filolojik çalışmada bulunmadığımı söylüyeceğim; esasen ne biçim yada hangisi olduğunu iyice bilmediğimiz bir devri filolojik, arkeolojik bakımlardan canlandırmak istemedim. Şunu düşündüm yalnız: Sofokles tragedyasını yazdığı zaman mythostan en az bizim kadar uzaktı. Bizim için olduğu gibi, Sofokles için de olay yaşantısından yüzyılar, binyıllar önce olup bitmişti. Bir yandan gerçek, ele değen, somut, halk düzeyinde, öte yandan tarihî sınırlara girmeyen bir devri canlandırmağa çalıştım. Bu bakımdan, örneğin giysiler konusunda, Danilo Donato ve ben laboratuara şu sloganı yazdık: «Barbarik ve indî (rastgele)».
Kesin olarak belirtilmemiş olsalar da, Freud ve Marx gibi içinde yaşadığımız zamanın bellibaşlı bir takım sorunları bir köşeye atılamazlar.

Bana soruyu soran, Oedipus'un İtalyalı değil de Fransalı olduğunu düşünebilir. Oedipus'un çocukluk, otuz yaş devresini Lodigiano'da değil de Bordeoux'da çevirebilirdim, aynı şey olurdu;çağdaş bir insanı, ulusallık sınırı tanımayan bir küçük burjuvayı ilgilendiren bir sorun bence bu. Filmin siyasî temeli, siyasî ve alt çevresi bana yöneltilen soruda dendiği gibi değildir: Avrupa, ya da, bilmiyorum, Amerika küçük burjuvazi ortamında doğmuş bir çocuk yaşantısı boyunca bir takım kompleksler, zorluklar karşısında kalır: bunlar filmimde sırf mythosa, sırf hallucinationa dönüşmüştür ve filmimdeki herşeyin bir hallucination olduğunun bilinmesini isterim: us evrenine döndüğü, yeniden olgunlaştığı zaman Toplumda bulunuyor; bu olayı filmin son bölümünde ,son beş on dakikalarında belirttim. Kör olunca, açıkçası anasına sevgisinden ve çocukluk şoklarından sıyrılınca, Tiresia gibi başkaları için flüt çalmağa, başkalarını anlatmağa başlar ve ilkin temiz yüreklilikle burjuvazi için çalar. Nitekim flütün sesi kaderiyle birlikte yürüyen bir japon halk müziği motifini andırır. Kısası. (yanlış anlaşılmak istemem). décadent bir ozandır; sonradan yaptığı işin yararsız olduğunu anlar, toplumsal ilerleme ozanı oluverir ve bir fabrikanın önünde bir rus halk şarkısı çalar. Ama bundan da bıkar, ya da bunu da aşar, önceleri emzirildiği yere, yeşil kavaklar yuvasına döner ve filmin şu sözleriyle ölür: «Yaşantı başladığı yerde birer».
Oedipus'un sonunda söylediği ve anlamadığım bir esrarlı cümleyi yunancadan olduğu

gibi çevirip öylece koydum, çünkü, anlaşılmasa bile sözü edilen cümlede olağanüstü bir güzellik ve şiiriyet buluyorum. Cümle şöyle: «Şimdi herşey açık, kader çizgisine değil, bizim isteğimize bağlıdır»; işte bunu Sofokles'in tragedyasında olduğu gibi bıraktım; bu cümleyi anlayabilsem bir filolog ya da filozaf olurum; gelgelelim bu filmde kendimi hallucination'lu bir kimseymişim gibi sunduğumdan, hiçbir açıklamada bulunmak istemiyor, onu (cümleyi) esrarına bürünmüş olarak bırakmak istiyorum.

Estetik bir uç nokta değildir, bunu genel olarak sinemadan söz ederken söyledim ve burada çok karışık bir kuram alanına giriyoruz. Ama kısaca şu: Sinema tıpa tıp yaşantıya benzer; çünkü herbirimizin önünde doğuştan ölüme değin aralık vermeksizin arkamızdan gelen, virtüel ve gözle görünmeyen bir film makinesi vardır. Gerçekte sinema yaşantımız boyunca süren sonsuz bir séquence düzlemidir; bu bakımdan gerçek séméiologie'siyle sinema séméiologie'si aynı bilimlerdir.

Bir film yapılırken, bu séquence düzlemi bir yerde kesilir ve işlenip geliştirilir; kısacası birimiz öldüğünde ortaya çıkan aynı durum belirir. İçimizden birinin yaşantısı yalnız öldüğü anda bir anlam kazanır: o ana kadar yaşantı çözümlenmez, anlaşılmaz bir durumdaydı, çünkü her yeni eylemimiz önceki yaşantımıza da başka bir anlam katar. Öldüğümüz zaman herşey bitmiştir ve bu bakımdan her davranışımız, her eylemimiz, her sözümüz kesin bir anlam kazanır, kısacası bir çeşit montaj vuku bulur; yararsız, anlamsız herşey düşer ve değeri olan şey kalır; montaj bir filmde aynı işi yapar; ama bu, tekrar ediyorum, bir estetik kuralı değildir, benim film yazarı olarak değil, amatör bir séméiologue olarak söylediğim bir şeydir.

Bu filmi çevirmeği birçok yıldır düşünüyordum, ama hep ertelemiştim; bu da onu çevirecek kadar olgunlaşmamış olduğumu gösterir. Bu filmi şimdi çevirdim, çünkü daha yaşlıyım ve filmin konusundan daha da ayrı, uzağım. Bilmem filmde, ötekilere göre, nesnelerin güzelliğinden hemen hemen kopuk bir anlam dolaştığını, bir hümoriz damarı, konudan uzaklılık bulunduğunu görebildiniz mi. Öteki filmlerde bulunmayan bu hafif hümorizm, örneğin askerî bandonun çaldığı (askerî) müzik, Ninetto'nun Sfynks'e bakan tuhaf gözleri, vb. ..;estetizm ve hümorizm konudan uzaklık demektir ve konudan uzak kalmak da yaşlanmağa başlamak demektir: öyleyse, bu filmi üç dört yıl önce genç olduğum zaman değil de yalnız şimdi yapmamın doğru olduğu kolayca anlaşılacaktır.

Ne yazık ki bir film yapılırken hep bu dublaj zorunluğu ile karşılaşır; bu bakımdan gerçek italyancada değil halk şarkılarında duyduğumuz o garip dilde, gördüğümüz o garip peyzajda (Fas'ta)dır. Bu şarkılar aslından kayd edilen romen halk şarkılarıdır ve yunan tragedyasındaki koronun yerini tutmaktadırlar. Tabii ben aksiyonu durdurup bir episodla öteki arasına koro görevini yapacak bir ya da birkaç kişi sıkıştıramazdım. Bu bakımdan durmadan sürüp giden bu uzak şarkıya koro görevi yükledim.

Çok kez Oedipus-Freud kompleksine değindiğimi söyledim. Ama bu olaydan çok uzak kaldığımı da söyledim. Bu olayı yeniden mythoslaştırdım. Açıkçası benden beklenebilecek işlemin tersini yaptım: Freud'tan kalkıp mythosa vardım. Bu bakımdan mythosta herşey anlaşılması zor, birkaç anlamlı oluveriyor. Evrensel kişinin araştırılması demek olan bu filozofik anlam tabiî vardır ve bunun için de film bittiği gibi bitmektedir.

Filmin kesin olarak iki bölüme ayrılmış olduğunu görmüş olacaksınız. birinci bölüm sessizdir, topu topu yedi sekiz ya da az daha fazla konuşma geçiyor. İkinci bölümde Sofokles'in tragedyası hâkimdir. Birinci bölümde fantastik eleman olarak peyzaj ağır basıyor. Çünkü, önce de söylediğim gibi bu film benim için bir halucination, önce sözünü ettiğim estetizm elemanlarıyla ayık olarak gördüğüm bir düştür.

Filmin kaderciliği öyküde değil, ölümdedir: ölüm de ne yazık ki kaçınılmaz bir şeydir.

Çev Adnan GÖKÇEN

KİLİSENİN VAFTİZ ETTİĞİ MARKSİZM

pasolini'nin çelişkisi / marc gervais

Pasolini adı bazı özel siyasi çevrelerle kilise çevresinde lânetlenmiş bir addır. Ama «Mattheus» adlı filmi kilise bağnazlığında en ileri giden kişilerce bile beğenilmiştir.

Özellikle Anglo-sakson dünyasında kaç kişi Pier-Paolo Pasolini'nin bugün iş başındaki filim yönetmenlerinin en büyüklerinden biri olmak hakkını kazandığını kabul eder. Bu dolaylı yoldan da olsa sanırım doğrulanmıştır. Çünkü Pasolini **Edipo Re** ve **Teorema** adlı filimleriyle son bir kaç yılın en heyecan verici sinema yaratışlarından ikisini gerçekleştirmiştir. Yazık ki bu filimleri gören hattâ adını işiten bile pek az kişi; bu filmlerin her ikisi de bugüne dek güç koşullar altında ve desteksiz kaldı.

Edipo Re, yapımcı Alfredo Bini'nin bir buçuk yıl süren manevralarında yavaş yavaş harcandıktan, -eleştiricilerin alkışına rağmen-İtalyan ticari furyasının yarı felâketine uğradıktan sonra, yakında Paris'de gösterildi ve hem halkın hem de eleştiricilerin büyük beğenisini kazandı. Ama Paris bütün dünya demek değil ve **Edipo'**nun şu sırada başka yerlerde görülebilme şansı yönünden durumu hiç de iç açıcı görünmemekte, ticarî açıdan inanılmaz dalaveraların kargaşasıyla çevrili olduğu söylenmektedir.

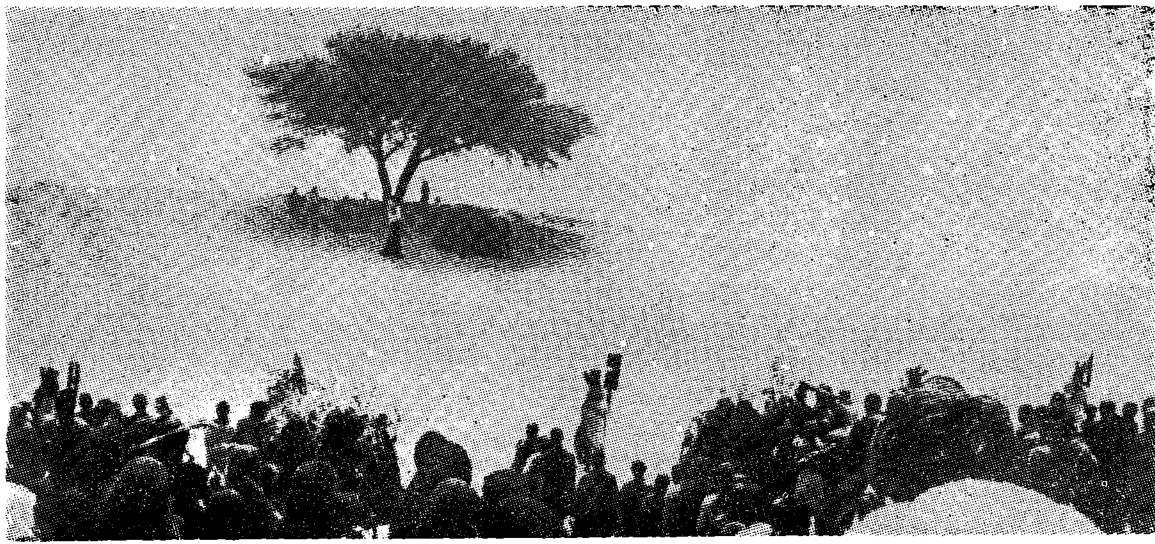
Teorema'ya gelince onun karşılaştığı güçlükler daha bir gösterişli çeşitten. (Bu



AZİZ MATTHEUS'A GÖRE İNCİL

yazının tamamlanmasından sonra) bir kaç gün içinde Pasolini ve **Teorema'**nın yapımcısı Franco Rossellini Venedik'te müstehcenlik suçundan yargılanmış olacaklar. Ama sonuç bu örnekte daha az acıklı olabilir. Pasolini'nin bir yıl için cezaevini boylaması ihtimalinden çok **Teorema** İtalya dağıtımı için serbest kalacak ve böylece Ocak ayında Paris'de, Şubatta da New York'da gösterilecektir. (Bu önceden tahmin doğru çıktı. Pasolini ile yapımcının dinlendiği Venedik mahkemesinde her ikisi de beraat ettiler. Mahkeme «filmin sanatsal değerinden ötürü müstehcen sayılamıyacağı» kararına vardı).

Kuşkusuz, **Teorema** daha ilk andan beri, hattâ çekimine başlanmazdan önce ve Pasoli'nin gene muhalefet liderlerinden biri olduğu. Venedik festivalinden bu yana sırada bulunuyordu. Bu mahkeme ve benzeri olaylarla çatışma yalnızca artmış oluyordu, özellikle Hristiyan Demokrat partiye karşı muhalefetin kutuplaştığı ve katolik çevrelerde keskin fikir ayrılıklarının doğduğu İtalya'da. **Teorema** Uluslararası Katolik jürisi ödülünü alıp da, koca koca manşet-



KRAL OEDIPUS

lere geçtikten sonra yalnızca Vatikan'ın organı olan Osservatore Romano ile İtalyan piskoposluğunun saldırısına uğradı. Tartışma geçiştirilmiş olmak şöyle dursun Fransa'ya da sıçramış ve her yerde hayata karışma işaretlerini vermiştir.

Bütün bu olgular, Pasolini için alışılmış örneğin bir parçasıdır, erişilen her başarıda bir fırtına yaratmak. Üstelik fırtına, ondaki ürünlemenin değişik doğasından ötürü şiddetini arttırarak sürüp gider. Kırkaltısında bir Pasolini hem tanınmış bir hikâyeci ve şair, hem de seviyeli bir film kuramcısı ve eleştirmecidir. Sinema dili hakkındaki düşünceleri ile düz yazı ve şiir hakkındakiler ve Antonioni gibi bazı yönetmenler üstüne eleştirmeleri, alanlarında en vurucu örnekler arasına girer. Pasolini son zamanlarda İtalya'nın Life'ı olan Tempo'da serbest nitelikte bir gazeteci de olmuştur. Tümünün üstünde o siyasal bir yaratık, Marks'a kendini adamış bir mürit, doğrulanmasını gerekli gördüğü her büyük sorunda başı çekmeye hazır birisidir. Muhalefet, Vietnam, ırk ayrımı, tümü Paso-



TEOREMA

lini'nin dünyayı burjuva egemenliği dediği şeyden kurtarmak uğruna (kendi yolunda) savaşacağı sorunlardır.
İdeolojinin güçlü ve aydınlık olduğu-ve «diyaloğun» halkın giriştiği bir şey olmaktan çok sözlükte kalmaya yüz tutan bir sözcük olduğu-İtalyada sonuç kaçınılmazdır: Pasolini adı bazı özel siyasal çevrelerle kilise çevrelerinde lânetlenmiş bir addır. Ama çok yönden sorun o kadar basit bir şey de değil. Gerçekten Pasoliniyi anlamak basiti aşan bir şeydir, nedeni de onun gözümüzde üne erişmiş kişilerin en karmaşık en paradoksal örneklerinden biri oluşudur. Örneğin 1964 yılında İsa'nın «gerçek» hayatı üstüne bir filme girişip başından sonuna kutsal görünümleri mitolojik nitelikten sıyıran ve **Matta'ya göre İncil** adını taşıyan bu eserle o günedek yaptığı filimlerin de en iyisini veren bu marksçı hakında çok şey yazılmıştır. Filim üstelik kilise bağnazlığında herkese taş çıkartan kişiler tarafından da İsa'yı ele alan örnekler arasında en güzeli kabul edildi.
Pasolini o sıralar marksçı dostlarını şaşkına çevirmişti; ama buna rağmen Marks'ın (ve Freud'un) bir tilmizi olarak kaldı. Geçmişte dinsizin biri olduğunu ileri süren bu adam için ayni zamanda kutsallık varlığın ana olgusudur, (hem de bütün eserlerinin ana uğraşısı). Bu bir terimleri tanımlama sorunumudur? Yoksa onun kendine özgü eytişimsel süreci içindeki kısa dönemler mi?
Her ne olursa olsun, Pasolini dostunu da düşmanını da pek şaşırtan bir kişidir. Birçoklarına göre o zıtlaşmanın ve kargaşının yaşayan bir kaynağıdır. Başkalarına göreyse (bunların arasında ben de varım) Pasolini çağımızın anaforunu en can alıcı yerinde yansıtan bir çeşit reflektör, bir alay çatışık güçten etkilenerek «gerçeğin» peşinde koşan, umutsuzcasına dürüst ve içten bir sanatçı-aydın kişidir. Ama belki yolu da belirlemekte, hayatın ruhsal görünümü ile bilimsel maddeciliğin, markçılıkla hristiyanlığın tüm uzlaşmasına giden bir yola işaret etmektedir. Bu gene paradokstur elbette, çünkü bu adam ne olursa olsun, kendi kendisiyle uzlaşmamak uğrunda, o karşı duran tavrıyla bütün sistemlerin canına okumaktadır.
Bütün bunlar film eleştirmesinin uzağına düşmüş görünebilir. Ama sanırım Pasolini sinemasının doğru dürüst anlaşılabilmesi için anatemeli, dayanağı da bir parçacık olsun sağlar. Pasolini sinemayı, kendine özgü araştırıyı genişletmek için bir araç olarak kullanır. Jean-Luc Godard (Richard Roud'un tam yerinde belirttiği gibi «öykücülerle filmcilerin dünyanın, gerçeğin tahliline yargılı olduklarını, ressamlarla müzikçilerinse olmadıklarına» dikkati çekmiştir. Sinemadaki özel tutumu Pasoliniyi Godard'dan çok daha edebi bir davranışa sahip kıldığı kadar ona Antonioni ve Resnais gibi estetik hastası sanatçıların ötesinde bir yer sağlar. Pasolini için sinema çağdaş gerçeği yorumlamak ve çağın (siyasal ideolojik anlamdaki) ana sorunlarıyla iç içe bulunmak zorundadır. Ayrıca sinema insan gerçeğinin en derin katlarına inmek ve onu bütün derinliğiyle dışa vurmak işine de girişmek zorundadır.
Bu özel estetik, sık sık belirtildiği gibi, sanatta tehlike yaratır. İdeolojiyle, fikirlerle, kanılar, v.b. la bu apaçık ön-uğraşı bütün sanatsal boyutların gerçekleşmeden kala kaldığı bir sanat anlatımına sürüklenebilir. Başka bir deyişle sanat şiirsel bir esinlenişten çok zihinsel bir bildiri oluverir ya da filim bir idenin capcanlı dışa vurumu olma yerine o idenin bir taşıyıcısı olarak kullanılmış bir araç haline gelir. Gerçekten benim de kavradığım kadarınca Pasolini (örneğin 1965 deki Uccellacci e Uccellani'de) temalarına elverişli biçim arayan bir sanatçı izlenimi uyandırmakmaktadır.
Bununla birlikte **Edipo Re** ve **Teorema** için değil bu sözlerim. Bunların her ikisinin de Pasolini'nin fikir ve kanılarını, ideolojisini dışa vurmaya yeterince uygun düşen sanat çalışmaları oldukları söylenebilir, ancak bu yönden daha da zengin olan yanları bunların kişisel bir dünyanın güzelliğini, şiddet ve tutkusunu, içsel deneyini soluyan, kökten şiirsel çalışmalar oluşlarıdır. Bunun da üstünde her iki filim tümü kendilerine ait olan bir hayat ve tutarlığı yansıtan birer sanat eseridir.

EDİPO RE

Pasolini **Edipo Re**'de, insanın bugünedek ulaştığı en derin iç duyuşlardan birini biçimlendiren bir mitostan yola çıkıyor. Kendi iç dünyasının ve kişisel ilgilerinin büyük ölçü-

de fizikötesi olanlarını dışa vurabilecek çeşitten, insan sorunu üstüne kurulmuş hazırda bulunan bir mitostan.

Pasolini bu işte Yunan trajedesinin kendine özgü nitelikle bağlı bulunduğu o özel dünyaya bakışı ve duyarlığı hesaba katamazdı. Yalın bir örnek ele alırsak, efsaneleşen kovboy filimlerinin bile yücelik ölçülerini yitirdiği bir çağda, Pasolini Sofokles kahramanının tanrılarla boy ölçüşürken, şan ve şerefle dolu yiğit görünümlerini yansıtmak umuduna da bağlı kalamazdı.

Pasolini'nin yolunu seçişi köklü bir seçişdir: oyunun klâsik şiirsel sözleriyle toplu danslarını daha gerçek konuşmalar ve eylem düzenlemeleri uğrunda bütünüyle gözden çıkarmıştır. Şiirselliğin gerektiği yerde şiirsellik artık başka bir anlamda gerçekleşmek zorunda kalacaktır. Ama bu işlem daha da öteye gider. Sofokles seyirci yığınlarını adetâ büyülemiş, onlarda inançsızlığın yarattığı gerilime yönelen istekleri zorlamıştır; Hitchcock'un bile hiç bir zaman aşılamamış olduğunu kabullenmek zorunda kalacağı gerilim değerlerini toparlayan bir düzen içinde dramatik şiirini kurarak bunu gerçekleştirmiştir. Pasolini oyunu edebi yönden değiştirmeye girişince bu da gözden çıkarılmıştır. Modern bir önsözle başlayıp günümüze ait bir sonsözle bitirerek, Sofokles'in karmaşık düzenini tel tel ayırmaya koyulmakta ve bu düzeni yalın bir kronolojik sıraya göre alabildiğine yaymaktadır. (Oldukça cüretli bir yöntem ve şaşırtıcı bir sıralamanın, eskilerin kronolojik zaman sırasına saygı duymalarına karışık, modernlerin zamanla Resnais vari oyunlara girmekten hoşlanan davranışlarında olduğu bize söylendi.) Bununla birlikte Pasolini Oedipus'un doğumuyla başlayıp da çeşitli olayları bir bir sıralayarak, sonuçta onun kör gözlerle sürgünde dolanıp duruşuna dek varışı sırasında, oyunla şöyle böyle bağıntılı olaylara perdede açık açık, alabildiğine rol vermektedir. Çocuğun bırakılışı, kurtuluşu, Korent'deki günleri, Delfi'ye yolculuk, Oracles'in kehaneti, Teb'e kaçış, Laius'un adamlarıyla birlikte öldürülüşü, Sfenksin yıkılışı, Jocasta ile evlilik, aşklarının yoğunluğu, kasıp kavuran veba gibi olaylar perdede bizim karşımızda yeniden canlandırılmaktadır.

Filim yalnızca birinin öbürünü izlediği, hazırlıksız, öykü değerlerinin sömürülmediği, bir çok yönlerden açıklanmasına bile girişilmemiş, yalnızca önümüzde güzellikleri, gizlilikleri ve dehşet vericilikleriyle patlamaya bırakılmış bir olaylar dizesidir. Pasolini sinemasının büyüsü buradadır. Cepheden saldırıya girişilmiş bir sinemadır bu Öyküye inanmamız istenmez, yalnızca heyecan sarsıntıları geçiririz. Ama yalnız heyecan da değil, çünkü bir Pasolini filminde ideler ve tepkiler bizim için açıkça belirtilmiştir ve her zaman belli bir estetik ve zihinsel uzaklık sorunu göze çarpar. Bizim tepkimiz içten bir kendini kaptırıştır. Zihin ve heyecan doğruca ve kişisel olarak çağrılır ve bizler en derin seviyede birleştiğimizi anlayıveririz.

Pasolini insanı iddia ve alışkanlıkları ötesinde olduğu anlarda yakalamak üzere filmini biçimlendirir. Edipo Re Sofokles trajedisinin ögesel ve ilkel olanaklar budanmış bir biçimidir. (x) İnsan, çöl ve kavurucu güneştir bu, insan kendi korku ve şaşkınlığı, şehveti, adilliği, gücü, gereksinişi, aşkı şe şefkati karkarşısında savunusuzdur, insan kendi kaderine yönelmiş olarak özgür bir varlık, daha üstün bir kaderin ve egemen olamadığı gizli güçlerin elinde bir oyuncaktır.

Fırıl fırıl dönüp dolanan, güneşte kamaşıp açılan ve hemen hemen Oedipusla ayni tempoda soluyan ve tıkanan bir kamerayla Pasolini (şiirsel sinemanın ilkelerine bağlı kalarak) filmini vahşi, haşin, barok bir nitelikle donatır. Bazı gerçek ögelerle trajediyi «açık açık» Fas'ın herhangi bir bölgesinde düzenlerken-Cinecitta dekoru da artık işe karışmaz: kayalar, çölün kumu, dağlar, güneş, surla çevrili ilkel kasabalar ve hepsinden önemlisi figüranların arab suratları, Bazin'in sinemada çok değerli gördüğü bu «varlıkbilimsel gerçeklik» içinde büyük bir zenginlik kazanırlar ve Pasolini her an'a bütün sürenin amaçladığı tam bir şiirsel ve dramatik etkiyi

---

(x) Yeterince ilgi çekici yanı oyunda dramlaştırılmış olan yeniden canlandırış sahnelerinin ele alındığı ve Pasolininin bir çeşit güvenliğini yitirmiş göründüğü parçalarda filimdeki tazelik ve yoğunluğun çirkin bir teatrallikle tehlikeye düşüşüdür.

gerçekleştirme kapısını açar. Bunu Go-dardvari oyunbaz sıçramalar keser ne de öy-lesine bir uzaklaştırma. Pasolini'nin şiirsel girişiminde yalnızca gerçekçilik bir çıkış noktasıdır. Hemen hemen isterik bir oyun üslûbu, çığlıklar, sinirli bir tutukluk, fizik bir gerginlikle yoğunlaştırılmış olan kamera çalışması ya da eylemin nerdeyse isterikleşen şiddeti değildir yalnızca bu. Daha çok tutku, zulüm ve sevda ile kalbi atan filmin tümü. Dehşet içinde ya da sırla dolu, başa geleceği önceden sezmenin korkusu içinde yakın yüz çekimleri; çöl, gök ve surlarla çevrili kentlerin uzun çekimleri; açık arazinin kahverengi, gri ve yeşilleri, giysilerin acı kırmızıları, mavileri; çarpıcı arab müziği, ilkel danslar ve dinsel dua törenleri-Pasolini bunların tümünü bir tek görüşe vardırarak, tümünü şirsellikle, yoğunlukla, insanın ruhuna eriştirerek yönetiyor.

Başarının ölçüsü modern seyirci yığınının, örneğin Laius'la adamlarının öldürülüşü sahnesinde dehşeti ya da Jacosta ile evlilikte umutsuz tutkunun felâkete dönüşündeki acıyı gerçekten duymasındadır. Ürkmüş ve şaşkına dönmüş Oedipus'u yol sapağında bir çocuk gibi döne döne kaderin kaçınılmazlığından kurtulmaya savaşır dururken, onu elbette gene ilk noktaya yani belli kaderine gerisin geriye götürecek olan o seçimi zorunlu ve gözü kapalı aradığı yolda şansını zorlarken seyredişimizde sanırım derinden derine sarsılmışızdır. Biribirini izleyen sahneler bu seviyede (yani gerçekte bir çok seviyelerde) gelişmekte; ve Pasolini ögesel buluşmanın yoğunluğunu alıp götürmek işinde bütün durakları kaldırmaktadır.

İlkel ve ögesel olana yönelen bu arayış içinde Pasolini'nin modern duyarlığa bağlanışı yeterince paradoksaldir. Modern yansıtıcılar ve düşüncesini, duyuşunu biçimlendiren çağdaş akımların tümü önümüzdedir. Oedipus'un ve (ve Pasolini'nin) çeşitli olaylarla-dehşet, büyüleniş, çekicilikle iticiliğin birliği içinde-bağınlı oldukları bir yönde birleşimdeğerleri bizim de o kadar farkında olduğumuz deneyin karmaşıklığını yansıtırlar.

Pasolini daha önsözünde filmin şaşmaz bir Freudçu bildirisi olduğunu ortaya koyar. Filmin özellikle son sözüyle de kendisinden bek- [illegible] çinde bir yo- [illegible] deney ve ka- [illegible] arak filim ku- [illegible] taşır Filmin fi- z [illegible] ana-hedefi bak [illegible] duyarlık ya da [illegible] Pasolini Edipo Re de [illegible] davranışları, kendi kuşku [illegible] bir eser yaratmıştır. Bunun [illegible] evrensel insanın hayatın s[illegible] karşısındaki acılı haykırışı ve şaşkınlığıdır

Bir şaheser karşısında mıyız? Değiliz sanırım, çünkü Edipo Re kusursuz bir sanat eseri olmaktan başka bir şeydir. Dikkati çektiğim gibi bazı sahneler yanlış bir teatralliğe düşmektedir; barok eyilim ve gerçekçilik arasındaki uslûp çekişmesi bir çok eleştiriciyi rahatsız etmiştir. Görsel açıdan şiirselliğe yönelen bu araştırıda Pasolininin (Picturesque) ve (liturgique) ögeleri alabildiğine uzattığı söylenebilir. Son kerteye ulaşan feryad figanın, şiddetin, kan deryasının filmin aleyhine işleyen ögeler olması pek olanaklıdır. Ama gene de bence bu filim ufak tefek başarısızlıklarından çok erişilmiş değerlerinin önemliliğine göre yargılanmalıdır. Sinemayı hayatın sırları ile böyle açıkça karşı karşıya getirmekteki ustalığı yönünden filim Sofokles'in anıtsal başarısının peşine takılmaya değmez biri karşısında olmadığımızı gösteriyor. Kuşkusuz, bir klâsik Yunan konusuna bugünedek girişen en iyi örnek karşısındayız.

TEOREMA

Pasolini için şiirsel sinema araştırması Edipo Re ile sona ermiyor.

Daha sonraki filmi olan Teorema'da gene insan koşularına dair sezdirmelerle dolu bir mesel (parable)den yola çıkıyor, ama bu kez bu mesel kendisinin, yeni yayınlanan öyküsünün bir uygulaması olarak beliriyor. Kişisel bir yoğunlukta, alışılmamış türden bir film olarak Teorema Pasolini'nin bugünedek yaptığı en ustalıklı çalışma niteliğini taşıyor. Bu filimle Pasolini görüş tarzı ve duyarlığının sanatsal dışı vurumunu bütünüyle tamamlamaya elveren bir teknik ve biçim ustalığına erişmiş yaratıcı bir usta kişi olarak ortaya çıkıveriyor.

Edipo Re ile zıtlaşmalar ilgi çekici bu filmde. Edipo Re bir adamın kaderine varan yolu boyuna serili öfke ve bağırtı ile patlayan bir olaylar dizisi iken Teorema özenilir bir sükûnet ve zariflik duvarının ardında tutkuyu, kaygıyı ve şiddeti duyuruyor: serin, pırıl pırıl bir yaratış aydınlık, hesaplı, kesin.

Teorema tüm estetik niteliği yönünden, yarattıkları tartışma ortamının içinde yutulup yitme tehlikesine uğrayan filmlerden biri olmak tehlikesiyle karşı karşıyadır. Kaçınılması güç bir takım estetik dışı sorunların odak noktası durumuna düşüverdiyse, bize de o sorunlara deyinmek düşüyor. Örneğin şu müstehcenlik suçlamasını ele alalım. Venedikli biri ya da bir başkası, henüz kaşları kaldırtan sorunun ne olduğunu duymamış olanlar bilsinler ki, genç bir adam zengin bir sanayici ailesi ile bir kaç gün geçiriyor ve hizmetçiden evin erkeğine kadar herkes, evin kızı, oğul, evin hanımı ona aniden çılgıncasına, önü alınmazcasına tutuluyorlar. O da onların cinsel isteklerini belli ölçüde karşıladıktan sonra, ardında kendi «burjuva» hayatlarına yabancılaşan ve içlerinde artık başıboş kalan korkunç güçlerle başa çıkmak olanağını tümüyle yitiren beş kişi bırakarak esrarlı bir şekilde ortadan kayboluyor. Her biri bir karşılık arıyor artık ya da kaçışa sığınıyor: ya çılgıinlıkta ya bir çeşit dinsel deneyde ya da protestocu bir sanat da. Bu öykü her yanına çöken çift yanlı homo-heteroseksüel havası, cinsel buluşmalarının sıklığı, birazcık ten oyunu ve bazı ideolojik-dinbilimsel sezdirmeleriyle özellikle İtalya'nın belli çevrelerinde tam bir skandalın gemlerini koyveriverdi.

Giderek İtalyan mahkemesinin müstehcenlik suçlamasına uğrayan ve bazı katoliklerle öbürleri arasında şaşkınlığa yol açan filim OCIC ödülünü de alıverdi. Böyle filme de bir katolik ödülü mü verilir?

Bu özel Pasolini bildirisindeki mustehcenlik sorunu ne denli bir şeydir, anlamaya değer. Filim gerçekten en sıkı ahlâksal görüş açısından yargılandığında bile müstehcen midir? Müstehcenliğin tamına ne olduğunu tanımlamak gibi hemen hemen aşılmaz bir görevi yüklenmek kimseye düşmeden... Pasolini kendisi kökten bir görüşü ortaya koydu: Cinsel buluşmaları ele alışındaki çekingenlik ve frenleyişle, bunların yöntemli bir şekilde belli bir cansızlığa indirgenişleri, bu buluşmalara, şiirsel dilin bir parçası olarak simgesel niteliklerini verir- ve bu da dikiz malzemesinden başka bir şeydir.

Çağdaş kültürümüzün gırtlağına kadar bir çeşit cinselliğe, satış malı anlamında bir cinselliğe batmış olduğunu belirtmek toplum bilimciler, ruh bilimciler, papazlar ya da bu konuda az çok fikir yürütmeye yatkın profesyonel olmayan kimseler arasında bir klişe haline gelmiştir. Bence Pasolini'nin şanı pezevenkliğe elvermez, o cinselliğin üstünkörü, insansılığından sıyrılmış yanını çok çok aşıp ötesine geçer.

Cinsel çekicilik ve buluşmanın sırlı ve acılı görünümlerinin seyri ve bunların simge niteliğine şiirsel dönüşümleriyle sanatçı seyircisini, en derin ve en gizli istekler içindeki insan ruhuyla yüz yüze getirir. Filmi bürüyen cinsellik kendi içinde biten bir şey olmaktan fazladır; o başka bir şeye olan çağrıyı ortaya koyar. Eklemek gereksizdir ki bu filmde bizler o zevksiz duygusal cinsellikle etin biribirine karıştığı yarı pornografik ve şu ya da bu yoldan ticari sinemaya lâyık olduğu kötü ünü sağlayan örneklerin fersan uzağında bulunuyoruz.

İnsan bu tartışmaların neden çıktığına şaşıyor. Acaba bu, Pasolini'nin siyasal ideolojisi ve eylemindeki ele avuca sığmaz tutumun şaşırtıcılığı yüzünden midir? Ya da bu, su katılmadık ve en azından gerçeği yansıtmaya yönelmiş, ve doğası gereği, kurulu düzene bel bağlamış ve durumu korumak için basite indirgenmiş görüşlerden yana olan bir zihniyete karşı tehdit teşkil eden bir sanat eseri midir? Özel bir dünya görüşünün ana içeriği bir sorun haline getirilmedikçe, çok şeyler (örneğin müstehcenlik alanındakiler) hoş görülebilir ve içeriğin yapısında eriyip gider. Ama içeriğin kendisi başka anlamlara da çekilebilmenin kaypak zemini üzerinde gidip gelmeye başladıkça, savunma silâhının da tetiği oynamaya başlar ve tepkiler aniden belirip sıklaşırlar. Ve böylece cinsel yasaklamaya evet, teoremaya hayır denir.

Kuşkusuz **Teorema** paradoksla iç içe bir filmdir. Yukarda sözü edilen kesin ve hesaplı du-

ruluğu bir coşku yoğunluğuyla yanıp tutuşur. Ama paradoks bunun da ötesine geçer: zihinsel bir aydınlığın ve ustalığın kendisini kabul ettirdiği filmin başka anlamları amaçlayan yapısında çok şey çözümsüz kalmıştır. Bütün bunlar yorum çokluğunu ortaya koyabildiği kadar, bazılarınca Teorema'nın bir yandan neden eni konu dinsel bir eser öbür yandan da bazı kilise çevrelerince neden «ağır bir saldırı» olarak ele alınışını açıklayabilir.

Filmin ilk yarısında, Pasolini en özenilir cinsinden görsel terimler kullanarak ideal bir dünyayı gözlerimizin önüne serer: güzel bir ev, nefis bahçeler; kibar nazik insanlar, başarılı sanayici bir baba, zarifliğine erişilmez bir ana, iyi okullara giden çocuklar, böyle bir evde çalışmanın mutluluğu içinde bir hizmetçi. Pasolini'nin ortaya koyabileceği biçimde, tüm rahatlık ve uygunluğuna katılan yatsınmaz inceliği ve zarifliği ile burjuva ideali üstelik insan ruhu ve dış dünyanın acı gerçeklerinden ilgisi bütünüyle kesilmiş bir ideal düzen (böyle bir hayatı mümkün kılan sömürü ile diye de ekliyebilir Pasolini). Ama hemen bunu filmin ana deneyi izler ve bu kişilerin korunaklı dünyası da çözülmeye başlar. Bu deney filmin de, yorum yaygaralarının da anlaşılması için tek anahtardır. Garip genç yabancı ile beş kahramanın arasındaki cinsel buluşmalar acaba neyi belirtmeye yarıyor? Büyüsüne kapıldığımız şeyi bilmek de isteriz. Pasolini'nin kahramanları dinsel bir tören havasında ele alışıyla yukarda da ileri sürdüğüm gibi onlar duaya benzer bir şeyin simgeleri halindedir. Bence bu dua, diyelim ki Tristan - İsolde efsanesi olmanın ötesine geçen açık açık cinsel bir yorumla sınırlandırılmaz.

Bu Eros'un insan hayatı içine zorla girme çabası mı, yoksa Ondine masalı çeşidinden bir tekrar pişirip sünme mi? İnsan bu yolda boşuna çabalar. Bununla birlikte filmin ana çizgisi çok kimsenin doğrudan doğruya dinsel sezdirmelerin peşine düşmesini sağlıyor, örneğin genç adamda İsa'nın kişiliği kavranmak isteniyor Pasolini'de biraz bunu benimsiyor amma hemen özel durumu belirliyor: «bu isanın insanlar arasına gelişinin öyküsü, ya da modern dünyanın içine sokulmuş bir mesih değildir. Tanrıdır bu, yaratışın korkunç tanrısı. Yehova'dır. Benim kutsalla bağıntılı oluş tarzım çocukluğumdan beri değişmemiştir. Kutsal gerçek olandır, asıl gerçekçiliktir, benim ön-uğraşım olan bir şeydir. Bütün eserlerim insan varlığının kutsal olanla bağıntılarına ve gündelik hayat içindeki kutsallığa yönelmiştir. Kapitalist burjuva toplumunun ezmek için elinden geleni yaptığı ama daima bir yolunu bulup ortaya çıkıveren işlerdir bunlar.»

Pasolini'nin görüş noktası açıkça belirlenmiştir ve kesinlikle kendi eserini herhangi bir açıda zorlamamaktadır. Gerçekten **Teorema'**nın ikinci yarısı İncilden kaynaklarla haşır neşir, hattâ sezdirişleri yönünden daha da dinseldir. Ama Pasolini'nin cümleleri açıkça bütün sorunları kapsamak işine girişmiyor. Örneğin Filminin ne derinlemesine karmaşık olan doğasına ne de kamera beş kahramanı deney ve uyanıklık içinde hayatı yıkan darbenin kendileri için getirdiğiyle uzlaşma çarelerini arayışlarında izlerken yarattığı esrarlı havaya değiniyor. Burjuva hayatı artık yapmacık, kırgınlık dolu ve boğucu bir şey olarak duyuluyor. Yabancılaşmış ruhen hasta, bütün tüketici arzuları, duyguları ve gereksinişleri gevşemiş, artık başka her şeyi soluk ve anlamsız kılan o içlerini bürümüş güçler sürüklüyor onları. Yeni gerçekler onları umutsuzcasına bir çeşit şifa, bir çeşit cevap arayışın uzağına alıp atıyor. Ve hiç bir yer çeşitli çözümler ya da tasarlanmış kaşıçların, dinin, sanatın, deliliğin, ölümün içinde olandan daha çok deneyin sırlı doğasını açıklamıyor. Çünkü tek tek kahramanları ilgilendiren beş «bitişten» her biri içinde hem isterik hem de ulvi olan bir şeyler taşıyor; ve Pasolini her birini belli bir başka anlama gelmek üzere biçimlendiriyor.

Teorema'yı meydana getiren her şey, kesinlik ve açıklığa rağmen zihinsel bir tam saptayışa güçlük çıkarıyor ve herhangi bir «sisteme» indirgenme olanağını vermiyor. Bu film «bir homoseksüel olmanın güçlüğü» deyimiyle açıklanmasına çalışıldığı kadar Freudçu bir serüvene de denk düşebiliyor fizik ötesi ve toplum bilimsel alanlara açık oluşu yüzünden salt freudçu bir çerçeveye de kapalı kalmadığı söylenebilir. Filim ayni zaman-

da «burjuva toplumunun ruhsal etkiyi azaltan görünüşlerine karşı marksçı bir suçlama olarak görülüyor ve kesinlikle böyledir. Ama bir yandan da bağnaz marksçılığın sıkı sıkıya maddeci ufuklarını aşkınlaştıran alanlara süzülüyor. Dinsel yorum yönünden filmdeki öğeler her zaman belirtildiği gibi dinin delilik ve boşunalık seviyesine acılı ve zahmetli indirgenişi açısından görülebilir. Yarı umutsuzluğ ve boğuntu ile dolu, sıkı sıkıya isteriye bağlı, içinde huzurun ve kendini bulmanın hemen hemen bütünüyle olmadığı bir din; bazılarına göre, simgesel yaklaşmaların ancak cinsel seviyelerde olabileceği bir din; ve sonuç yönünden, dünyasal değerlerin tamamlanmaları ya da biçim değiştirmelerdende çok onların reddi üzerinde temellenen bir din; öyle bir din ki, eklemek bile gereksiz çağdaş batının dinsel duyarlığı açısından hayal kırıcı ve bir film dinsel alana girmek cesaretini gösterdiği zaman belli bir doğmacı bağnazlık beklemeye kalkışanlarca benimsenmesi olanaksız bir şey.

Pasolini bizleri insan varlığının en derin sorunlarıyla hem yüz yüze gelmeğe zorluyor.. Çağımızda gerçeği özenerek düzen-lemek de öylesine egemen bir rol oynayan Marksçı ve Freudçu bakış yollarına baş vurarak, insanın, fiziksel alışkanlıklarından ibaret olan bu tüketim toplumu yüzünden karşı karşıya geldiği ruhsal ölümü açımlıyor.

İnsanı bize her şeyden yoksunluğu içersinde ama asıl yanlarıyla, sonuna dek varan istekleri başka birşeye olan sonsuz susayışıyla sunuyor. Ama insanın hayatta, kendi gücünü aşan bir sırla karşılaştığında açık bir seçimi vardır (Pasolini'nin gördüğü gibi) insan kendi «nihai» anlamına ya da dinsel bir çözümde, aşkın (transcendent) olanda bulabilir ya da her şeyin temelindeki saçmalığın boğuntulu inancına, hattâ delilik ve umutsuzluğun içine çekilebilir.

Çev Sezer TANUĞ

SİNEMATEK HABERLERİ

Türk Sinematek Derneği kuruluşundan bu yana ilk kez film gösterileriyle ilgili olarak ciddi güçlüklerle karşı karşıya kalmıştır. Gerçekten de düzenli bir biçimde uygulanan gösteri programları, birdenbire özellikle Ocak ayı içinde aksamaya başlamıştır. **Georges Melies Toplu Gösterisi** ile başlayan **Bunuel'**in Nazarin, **Visconti'**nin Yabancı'sı ile devam eden program ocak başında «Viridiana»nın başına gelenlerle alışılmış düzenini kaybetmiştir.

Önce Viridiana sonra **Jancso**'nun «Umutsuzlar»ı daha sonra da Methodi'nin «Beyaz Oda»sı sansür tarafından yasaklanmıştır.

Viridiana ve Umutsuzlar için bir üst merci'e itiraz yapılmış ve bu filmlerin gösterilmesi «izni alınmıştır». Beyaz Oda içinse, itiraza rağmen gösterilme izni alınamamıştır.

Sinematek'in yöneticileri de üyeleri de neyin niçin yapıldığını pek iyi bilmektedirler. Ama bütün bunlar sinema sanatının soylulaşmasını gerçekleştirmeye, sinemanın büyük önemini mutlaka zihinlere yerleştirmeye kararlı olanlar yollarından alıkoyamayacaktır. Filmler yasaklanacak, kanun yollarına başvuracağız. İtirazlar geri çevrilecek, başka filmler geri çevrilenlerin yerini alacak. Sinematek sürecek... Ve de tek dayanağı sinema'ya bağlı üyelerinin sebatı, inadı, direnmesi ve sinemaya olan dev tutkularıyla.

Şubat ayı programı Sovyet yönetmeni **Donskoy'un** ünlü üçlüsünden sinemaya uyarladığı «Ekmeğimi kazanırken» ve «Üniversitelerim»in gösterilerimi ile başlayacak, bunları **Ofson Welles'**in **Kafka**'dan uyarladığı «Dava» filmi izleyecek. Şubat ayının öbür üç filmi ise **Pasolini'**nin üç filmine ayrılmış bulunuyor: «Mamma Roma», «Aziz Mattheus» ve «Kral Ödip.» Ocak ayında gösterilemeyen **Chaplin'**in «Şehir Işıkları» ise Mart ayı programında yer alacak. Mart ayında yapılacak **Genç Alman Sineması Toplu Gösterisini** gelecek aylarda **İngiliz Özgür Sineması** ve **Genç İsveç Sineması Toplu Gösterileri** izleyecek. Toplu Gösteriler dışında kalan haftalarda ise **Sovyet, Çek, Macar, Polonya** sinemalarından örnekler sunulacak.

pasolini ve kral oedipus

bir söyleşi

Cahiers du Cinéma: «Kral Oidipus»la «incil»i karşılaştırırsak - ki birçok noktada böyle bir kıyaslamaya gitmeden edemeyiz -, ilk göze çarpan şey şu oluyor: «İncil» de efsanenin dışında kaldığınız halde, bu filmde, çok dada dolaysız ve kişisel bir yoldan içindesiniz...

Pasolini: Hiç kuşkusuz öyle, ama bu dediğinizi açmak gerekir. İsa'nın Tanrı'nın oğlu olduğu kabul edilirse, ben, İncil efsanesinin dışındayım demektir: inanmayan bir adam olduğumdan, böyle bir fikrin dışında kalacağım besbellidir. Ama eğer İncil efsanesi derken, sözcüğü en geniş anlamında alıp, dinsel bir efsaneden söz ettiğimiz kabul edilirse, o zaman buna çok yakın düştüğüm görülür. Bu filmde, ayrıca, işlediğim çağdaş dünyanın belli başlı fikirlerinden birine de yakınım: Marx'cılarla Hıristiyan'lar arasında ikili bir konuşmanın olasılığı fikri. Oidipus efsanesine - oğulun anaya duyduğu sevgi, babaya duyduğu nefret efsanesine - çok daha yakınım elbet, ama burda da soruna açıklık getirmek zorundayım: bu efsaneyi kendim de yaşadığım için ona yakın, ama, çok doğal olarak onu aştığım için de uzağım; oysa Hıristiyan mitologyası «içinde oluşumu» aşabilmiş değilim (benim için Hıristiyan mitologyası deyimi resmî bir anlam taşımadığı halde).

Cahiers: İki filmin bir başka ortak yönü de, son derece trajik bir bakış açısıyla ele alınmış, temelde yatan bir çeşit acıyı açığa çıkarmaları.

Pasolini: Buna ben karşılık veremem. Bunlar, kendi kendime doğrudan doğruya sormadığım sorulardır. Öyle sanıyorum ki bu, bir yönetmenden çok bir seyircinin izlenimidir.

Cahiers: Soruyu başka türlü sormak gerekirse, şöyle diyebiliriz: «Kral Oidipus»un çekimi, hattâ salt fizik açıdan, daha mı zor oldu?

Pasolini: Biliyorsunuz, fizik açıdan, bütün filmlerimin çekimi güçtür. «İncil»i çektiğim yerler, «Kral Oidipus»u çektiğim Cezayir'den daha kolay yaklaşılabilen yerler değildi. Yalnız, «Kral Oidipus» konusunda yönetim ve yatırım güçlükleri daha çoktu.

Cahiers: Ne zamandan beri düşünüyordunuz bu filmi?

Pasolini: İlk, «Accattone»yi çevirirken aklıma geldi böyle bir film yapmak. O sırada havada bir fikirdi tabiî, iki üç yıl zihnimde uyudu. Sonra, geçen yaz (1966), Cannes'da, bu yıl çekeceğim «Theorema»yı yazdım, ve onu yazarken, «Kral Oidipus»un işlenişi canlandı kafamda. «Theorema», ahlâkdışı cinsel ilişkilerin en az beş kez büyültülerek, ve içine Tanrı fikrinin de karıştırılarak verildiği bir filmdir; çünkü ailenin beş üyesinin yatıp kalktığı kişi, Tanrı'nın kendisidir: «Theorema»nın özünü meydana getiren bu ahlâkdışı cinsel ilişki ve Tanrı temaları «Kral Oidipus»a canlılık getirdiler, konu hayalgücümü et-

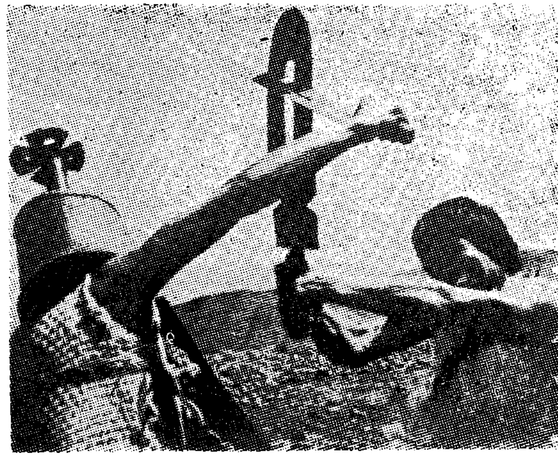
kiledi, ve her şeyden önce bu filmi çektim.

Cahiers: «Kral Oidipus»un başlangıç bölümünde gördüğümüz gibi, yalnız çocukluk anılarını konu edinen bir film çekmek aklınıza gelmedi mi hiç?

Pasolini: Böyle bir şey yapsam, çevireceğim film güzel, çok güzel olurdu. Ama şimdilik bu iş ilgimi çekmiyor: bir filmi, kendi başımayken düşündüğüm zaman, güzel olacağını umarım, ama gerçekte, yalnız güzel olacak bir film çekme ihtiyacını duymadım hiç, daha başka dürtülere ihtiyacım var benim: örneğin bu filmi çevirirken, ereğim, Oidipus temasını Marx'çı-Freud'cu açıdan ele almaktı.

Cahiers: «Kral Oidipus»ta birbirinden ayrı birkaç düzey var: kişisel anılar, düşler, hayal oyunları...

Pasolini: Evet, en az dört düzey üzerine oturtulmuş bir film bu. Önce, son derece zengin ve yoğunlaştırılmış olan çocukluk anılarını işleyen bölüm var; sonra, sanrılı (hallucinatoire) adını verdiğim, ve bence hepsinin en iyisi olan hayal oyunlarıyla dolu bölüm var. Tepeden tırnağa uydurulmuş bir bölümdür bu, çünkü burda hiç bilinmeyen şeylerden yola çıktık, kendimi hayalgücümün keyfine bıraktım. Biricik dayanağım, herhangi bir ansiklopedide bulabileceğiniz genel bilgilerdi. Ansiklopediyi açar okursunuz: Oidipus, Thebai Kralı, falan filân... yani hemen hiç bir şey öğrenemezsiniz. Tıpkı «İncil»de yaptığım gibi, arkeolojik ya da filolojik açıdan geçmişi olduğu gibi canlandırmaya kalkışmadım. Onun için de, öyküyü yerleştirmek istediğim Eski Yunan «Ortaçağı» konusunda hiç bir tarihsel, eleştirel ya da dilbilimsel Yunanca yapıt okumadım. Her şeyi kendim uydurdum: bana sorarsanız, filmin «en çok esine dayanan» bölümü budur. Sonra üçüncü bölüm geliyor, bu, ne artık, ne eksik, tıpıtıpına Sophokles'in «Kral Oidipus»udur. Bu bölümde, Godard'ın «La Chinoise» (Çinli Kız)da yaptığı ve «filmin üçüncü bölümü» adını verdiği şeyi gerçekleştirmek istiyordum, başarıya ulaşıp ulaşmadığımı bilmiyorum. Son olarak da, filmin en keyfî, azıcık öğretici parçası olan dördüncü bölüm geliyor, bence, sanatsal açıdan, epey başarılı bir bölümdür bu: yüceltme anıdır. Peki yüceltme nedir acaba? Düşünsel bir seçmedir, ama tabiî, belirsiz bir düşünsel



KRAL OEDIPUS



TEORAMA



KRAL OEDIPUS

seçme. Oidipus, ilkin çöküş dönemindeki bir ozan, sonra Marx'çı bir ozandır, sonra hiçleşir, son anlarını yaşayan biri olur çıkar (burda, «Oidipus Kolones'te» adlı oyunun bazı ögelerinden yararlandım).

Cahiers: Biraz densiz bir soru sormama izin verir misiniz: siyah-beyaz mı, yoksa renkli mi düş görürsünüz? Filmin başlangıç bölümündeki renkler gerçekten düş gibi de.

Pasolini: İki türlü de düş görürüm. Bununla birlikte, başlangıç bölümündeki renkler için şunu söylemek zorundayım ki (düşümde böy le renkler gördüğümü hatırlamıyorum), gördüğüm düşler (örneğin, bunda non yıl önce, bir gece, patlayan bir yanardağın insanları önüne katıp koşturduğunu görmüştüm), veba ve gömme töreni bölümlerindeki renkleri getirdiler aklıma. Ölüleri öyle bin bir renkli kumaşlara sarıp gömme fikri de benimdir, ve tabiî, burdaki renkler, gördüğüm düşlerin rengindedir.

Cahiers: Başlangıç ve bitiş bölümleri daha başından mı geldi aklınıza?

Pasolini: Evet, hemen işin başında. Film, sözün en gerçek anlamıyla, bu bölümlerden doğdu. Film öykücüsü olarak (ki en önemli kusurlarımdan biri de budur galiba), hiç duraksamam. Yönetmen olarak, filmi çekerken, hele kurgu sırasında, müthiş titizimdir, ama film öykücüsü olarak hiç. Bir fikir gelir aklıma, ve bir anda, beni çekip götüren bir çeşit mutluluk ya da şiddetin etkisine kapılıveririm. Oturur, en küçük bir sıkıntı çekmeden, bir çırpıda yazarım film öyküsünü. Çevirdiğim filmlerin öyküleri hep ilk yazıldıkları gibidirler, sonradan üstlerinde çalışmam hiç.

Cahiers: Gerçi en bayat düşünsel sözcüklerden birini kullanacağım, ama, sizin için bir «esinlenme»den söz edebileceğiz galiba?

Pasolini: Esinlenme sözcüğüyle, yaratma arzusunu anlatmak istiyorsanız, tamam. Hemen eyleme geçme konusunda duyulan bir susuzluk, bir yırtıcılık bu. Yitirilecek vaktim yoktur, bir fikir gelir aklıma, hemen üstüne çullanırım. Gerçekten de, esinlenmeden çok, yırtıcılıktır bu. Esinlenme (üstelik de hiç beklenmedik biçimde), çekim sırasında işe karışır. Gerçekte (öbür sinemacılar da böyle mi düşünür bilmem), her film, her zaman beklenmedik, şaşırtıcı bir şeydir, çünkü hangi noktaların esinlenmeden geldiği hiç bir vakit bilinmez.

Cahiers: Sophokles'in metninde önemli değişiklikler yaptınız mı?

Pasolini: Sophokles açısından hayır. Birtakım kısaltmalar yaptım, ama önemli değiştirmelerde bulunmadım. Sophokles'e oranla yaptığım en büyük değişiklik, en son bölümde, genç kızların sahneye girişini kaldırdım: çünkü, aslını ararsanız, Oidipus'un kendisini de değiştirdim. Ve kızlar, ne benim Oidipus'a, ne de Antigone'ye uymuyordu. Demek ki, bir değiştirmeden çok, bir çıkarma söz konusu.

Cahiers: Peki ya Sphinx'in sözleri?

Pasolini: Metinde, Sphinx'in sözleri yoktur. Ondan dolaylı olarak söz edilir. Bu iş, «l'antefatto»ya (öykünün geçtiği tarihten önceki olaylara) girmektedir. Sphinx, ansiklopedilerde, ya da okullardaki metinlerde okuduğumuz mitologyaya girmektedir, Sophokles'in oyununda yoktur. Oidipus'un, Sphinx'le nerde, nasıl karşılaştığı belirtilmemiştir. Böylece ben Sophokles'de değil, halk arasında bilinen efsanede değişiklik yaptım, Sphinx'i Oidipus'un bilinçaltı haline getirdim: Oidipus, ancak Sphinx'i karanlıklara, yani bilinçaltına iterse yatabilir anasıyla.

Cahiers: Başlangıçta, bu filmi Cezayir'de değil, Rumanya'da çekmeyi düşünüyordunuz...

Pasolini: Evet, bu yönde birtakım çabalar gösterdik. Rumenler kendileriyle ortaklaşa bir film çevirmemi istemişlerdi, ben de oraya gidip filmin çekileceği yerleri saptadım. Ancak, tıpkı Çin'deki gibi, ülkeyi sözün en gerçek anlamıyla şiirsel bir havaya sokan sanayi devriminin etkisinde kalmama rağmen, aradığımı bulamadım: eski ahşap köylerin hepsi yerle bir edilmişti. «Köy yaşamı» açısından ele alırsanız, Rumanya'da bugün bir tek eski şey kalmamıştır. Hattâ, Rumanya, şu anda, Oidipus karmaşasından, köysel törelerden, Yağmur Tanrısı efsanesinden, sözün kısası Tanrı efsanesinden kurtulmak üzeredir. Bununla birlikte, yolculuğum yine de yararlı oldu. Sophokles'in korosu yerine, orda bulduğum müziği, halk şarkılarını koydum.

Cahiers: Gerçekten de, «Kral Oidipus'ta, çeşitli müziklerin görevi birbirinden ayrı: Japon müziğinin rolü, Rumen halk şarkılarınınkine

benzemiyor.

Pasoloni: Japon müziği, en son bölümde tekrarlanıyor. Bu, en beylik deyimiyle, «Oidipus'un alınyazısını anlatan tema»dır. (Ayrıca, az önce alaylı bir deyişle, söylediğim gibi Oidipus çöküntü dönemindeki bir ozan kılığına girdiği zaman da yine aynı tema duyulur.) Rumen halk şarkılarıysa, halkın içinden çıkmış, gerçekçi halk türküleridir; bu halk korkunç bir yumruk altında, ya salgın bir hastalığın ya da zorbalığın yumruğu altında inlemektedir; bir daha belirteyim ki, bunlar, filmime oldukları gibi alamayacağım Koro'nun yerine kullanılmışlardır.

Cahiers: Oyuncuları nasıl seçtiniz?

Pasolini: Franco Citti'yi, daha «Accattone»yi çevirirken kafama koymuştum. İlk düşünceme sadık kaldım. Başlangıçta bilinçsiz bir seçimdi bu, ama şimdi köklü nedenlerini görüyorum. Bazı eleştirmenler, Oidipus'u aydın bir kahraman olarak ele almayışımı yerdiler: oysa ben asıl bunu istemiyordum, Franco da böyle bir kahraman olamazdı. Çünkü bir aydın, yapısı gereği, her şeyi önceden **bilir**, Oidipus'sa doğruyu bilmemekte, yavaş yavaş ortaya çıkarmakta. İlkin bu doğruyu görmek bile istemekte, ama bir kez yola çıktıktan sonra, öğrenmeye can atmakta. Eylemde bulunmaya, birtakım şeyler yapmaya yazgılı, yaptığı şeyleri anlamaya, tanımaya çalışmayan bir adamın öyküsü bu. Onun için de, doğruyu bulup ortaya çıkarışı, inandırıcı bir biçimde, dramatik, giderek saldırgan olacak çocuksu, basit bir adam seçtim.

Cahiers: Oyuncunun, oynayacağı kişi karşısındaki tepkisi ne oldu?

Pasolini: Franco, benimle çalıştığı zaman, kendisini, neyse onun için kullandığımı bilir. Bu yüzden de, yorum konusunda hiç kafasını yormaz. Çekim sırasında, sözcüğün çocuksu anlamıyla, ağzı bir karış açıktı, yani gözü korkmuştu.

Cahiers: Franco Citti'yi «Accattone»de, hattâ «Mamma Roma»da seyrederken, bir yorum yapan bir oyuncuyla karşı karşıya olduğumuzu hissetmiyoruz. «Kral Oidipus»taysa, hissediliyor.

Pasolini: Bense, «Accattone»de bile, onun bir oyuncu olduğunu biliyordum. Terimin okulsal ya da sanatsal anlamıyla, küçük kentsoylu sınıftan çıkmış bir oyuncu olmadığını, tam tersine, hani şu «doğuştan oyuncu» dediğimiz insanlar arasına girdiğini biliyordum. Kullandığım oyunculardan bir kısmı, sırf iyi fotoğraf verdikleri için oyuncudurlar. Franco'daysa bunun ötesinde bir şey var.

Cahiers: Silvano Mangono'nun oynadığı kişinin en güzel yanı (Jocaste), ruhbilimden bütünüyle yoksun oluşu... Hayalet gibi bir şey yani...

Pasolini: Benim istediğim de buydu zaten. Daha önce söylediğim gibi, Oidipus'un benim için anlamak değil, eylemde bulunmak üzere yaratılmış bir adam olmasına, ve kendi doğrusuna doğru yavaş yavaş ilerleyişiyle olayın dramatik yanını meydana getirmesine karşılık, Jocaste bambaşkadır: katkısız bir giz'dir o. Yalnız, enine boyuna ölçtükten sonra şunu belirtmeliyim ki, bence, Jocaste, Oidipus'tan daha başarılı verilmiştir. Ben, Jocaste'la, kendi öz anamı canlandırdım, yani kalıp değiştirmeyen bir anayı: tıpkı bir denizanası gibi, o da dıştan değişmekte, ama en küçük bir evrim göstermemektedir. Sözünü ettiğiniz hayalet gibilik de işte burdan geliyor.

Cahiers: Peki ya öbür oyuncular?

Pasolini: Onları, hemen hemen keyfî seçtim. Film içersinde, yarı alaycı bir kutsallıktan çıkarma işlemine ihtiyacım vardı. Ayrıca, ruhum ve bedenimle efsanenin içine gömülaüğümden, den, gülünçlükten kurtulabilmek için, kendimi belli bir uzaklıkta tutmaya, öyküden kopmaya da ihtiyacım vardı. (İçimden geldiği gibi davransaydım, Allah bilir nereye varırdım.) Öbür oyuncular, beni frenlesinler diye bile bile seçtiğim kişilerdi: örneğin, haberci rolü için Ninetto'yu işte bu yüzden seçtim. Sphinx'e bakan o'dur, ve bakışı Sphinx'i kutsallıktan çıkarmaya yetmektedir: onun bakışı olmasa, Sphinx ya fazla güzellemeye kaçacak, ya da düpedüz gelip geçici olacaktı. Carmelo Bene için de durum aynı: arkasındaki o yarı gülünç uzantıyla, hem ciddî, hem gülünç Creon'u yerli yerine oturmakta. Tiresias için, daha başından Orson Welles'i düşünmüştüm, ama elde edemedim.

Cahiers: Julian Beck'ten çok daha başka olurdu herhalde.

Pasolini: **Çok** daha başka olurdu diyemiyeceğim. Yaratılacak kişinin bir başka türlüsü

olurdu, ama tersi olmazdı elbet. Çok büyük bir oyuncunun oynadığı (nitekim Julian Beck de öyledir), son derece efsanesel bir Tiresias çıkacaktı ortaya. Yalnız, Welles, bu kişiye, her zamanki zekâ ve yırtıcılığıyla donatılmış, ahlâkî bir boyut kazandıracaktı: suçlayıcı bir Tiresias olacaktı. Julian Beck'se, öyle değil, o daha akıldışı, daha şiirsel, sözcüğün en giz dolu anlamıyla, daha peygambersi. Oynadığı kişinin ahlâkçı yanını azaltıp, peygamber yanını ortaya çıkardı.

Cahiers: Bana öyle geliyor ki, bu film, gerek işlediği konu, gerek yönetmenin tutumu dolayısıyla, sinema tarihinde tek...

Pasolini: Evet, öyle, çünkü iki yanlı. Bir kez, gırtlağıma dek gömülmüşüm bu efsaneye (herkes gibi diyeceksiniz belki, ama şiir, roman vb. bütün yapıtlarımın da ortaya koyduğu üzere, ben bu efsaneyi çok kendime özzü, örseleyici bir biçimde yaşadım); öte yandan, onun karşısında bütünüyle tarafsız bir tutum benimsemek istedim. Efsaneye olabildiğince nesnel bir açıdan bakmak için kendi kendimi zorladım (yoo, hayır: kendiliğinden oldu bu işi). Az önce alaycı bir uzaklaşmadan söz ettim. Aynı biçimde, görüntüde belli güzellik arama kaygısından da söz edebilirim. Bence, filmin özelliği işte bu çelişmeden doğuyor: kendini bütünüyle efsanenin akışına bırakmakla büyük bir güçle ona karşı durmanın yarattığı ayrılmaz karışım.

Cahiers: Yalnız onu değil: filmin, hem kendi yaşamınızla, hem estetikle ilgili, iki yönlü bir araştırı olduğunu söylemek istiyorum.

Pasolini: Beylik bir lâf etmek gerekirse, «Kral Oidipus»u, filmlerimin içinde, sinema sanatına en çok uyanı diye görüyorum. Öbür filmlerin, özellikle «Accattone» içinse, bunlarda sinema sanatının s'si yok diyen Bernardo Bertolucci haklıdır (o zamanlar sinema sanatı konusunda hiç bir eğitimim yoktu, salt sinemaya özgü birtakım planları, bugüne kadarki sinemanın değer kazandırdığı anlatım biçimini sevmiyordum; sinema yapıtı ortaya koymaya karşı, bilinçli ya da bilinçsiz, nasıl olduğunu kendim de pek iyi bilmiyorum, belli bir direnme gösteriyor, film değil resim, ya da buna benzer bir şey yapıyordum); oysa, bu filmde, ilk kez, bu anlatım biçimine özgü kuralları, birtakım kuralları kabul ettim. Örneğin, bütün filmlerde, kameranın görüş açısından çıkan, alanı boş bırakan biri vardır, onun boş bıraktığı yere bir başkası gelir: ben, hiç bir zaman başvurmamıştım bu yola. Bunun, ahmakça bir kural olduğuna inanıyordum. Belki sinemayı bugün eskisinden daha çok sevdiğimden, «Kral Oidipus»ta, bu numarayı bile kullandım. Aynı nedenlerden ötürü, filmlerimde, bir kişiyi yem olarak kullanan bir çerçeveleme de yoktu: «Kral Oidipus»ta pek çok var. Listeyi uzatmak gereksiz: bu açıdan ele alınırsa, burda, sözünü ettiğiniz sinemanın keşfi var sanki. Bence bu, «Kral Oidipus»u çekmeye karar verdiğim zaman kendiliğinden ortaya çıkan estetikçilik arzusuna girmekte (bunu da, efsaneden korunmanın yollarından biri diye görmek gerekir). Gerçekte, bu tutum, «İncil»deki gibi başarılı olmadı. İnsan çalışırken kendine düzmece sorunlar yaratıyor, bunlar, gereklilikerini ancak iş bittikten sonra belli ediyor, ve bu açıdan, yanılgı bile yararlı oluyor: ancak büyük bir dürüstlükle kabul etmek zorundayım ki, efsaneden uzaklaşmam ancak pek küçük ölçüde gerçekleşebildi, bütün direnmelerim boşa gitti.

Cahiers: Elinizden kaçan şeyleri çekim sırasında görebildiniz mi?

Pasolini: Hayır, ben yalnız bütünü görebildim, ve bir aylık çalışmanın sonucunu bir anda görmenin yarattığı korkuyu, trageydayı varın siz düşünün. Dayanılmaz bir şeydi bu.

Cahiers: Kurgu güç mü oldu?

Pasolini: Evet, her zamanki gibi güç oldu, ama öbür filmlerime oranla daha az. Varılmış birtakım kurallara saygı gösterdiğim için güçlük daha azdı. Çekerken, film çevirdiğimi aklımdan çıkarmıyordum, bu da epey işime yaradı. Oysa «Accattone» tam bir çılgınlıktı, elimde, doğru bir birleştirmeye yarayacak en küçük öge yoktu.

Cahiers: Başlangıç bölümüne döndüğüm için özür dilerim. Nerde çektiniz bu bölümü?

Pasolini: Onu, çocukluğumun geçtiği yerde, Friuli'de, Sacile'de çekmek isterdim. Yapım güçlükleri yüzünden bu iş gerçekleştirilemedi. Filmin «işçi» bölümünü Milâno'da, fabrikaların yanıbaşında, «kentsoylu» bölümlerini ise Bolonya'da (yani öğrencilik ettiğim, bir bakıma, «çöküntü dönemini yansıtan» bir

ozan olduğum yerde) çekmek isterdim. Baktım ki hem Bolonya'da, hem Milano'da çalışmam gerekiyor, ikişinin ortası bir yer seçtim: Milano çevresindeki düzlüklere yayıldım.

Cahiers: İlk görüntüler belli anıları mı canlandırıyor, yoksa «yeniden mi yaratıldı»lar?

Pasolini: Tıpatıp aynı olmaktan çok, çocukluk anılarıma benzer şeyler bunlar. Örneğin, çocukluğumdan söğüt ağaçları kalmış belleğimde, film öyküsünde de söğüt ağaçları var: onların yerine kavak ağaçlarını geçirmek zorunda kaldım. Çayıra gelince (ama çayır, çok daha soyut, çok daha geometrik bir şeydir), küçükken annemin beni alıp gezmeye götürdüğü çayıra oldukça benziyor. Giysileri (annenin entarisiyle sarı şapkasını), eski fotoğraflara bakarak yeniden yaptırdım. Subayın giyimi, 1930 yıllarındaki bir subayınkinin aynıdır.

Cahiers: Ancak, çağdaş bölümün çekimi için başvurulan yollar Eski Yunan'la ilgili bölümlerinkinden çok daha «gerçekdışı»: kısa odaklımercekler kulanılması vb. gibi.

Pasolini: Bunu, çekim sırasında ortaya çıkan, ama sonradan gerçek olmadıkları anlaşılan sorunlar yüzünden yaptım: bu iki bölümü üslûp yönünden birbirine bağlamak gerekiyordu. Çağdaş bölümü gerçekçi bir biçimde çekseydim, kolay ve can sıkıcı bir çelişme elde etmiş olacaktım. İşte bu yüzden, biçimleri bozan merceklerle, bir düş gibi verdim onu. İlk ağızda, sözcüğün en gerçek anlamıyla Bolonya'da bulunduğumuz izlenimini yaratmayıp, tam tersine, düşlerin Bolonya'sında olduğumuzu duyurmak gerekiyordu.

Cahiers: Eski Yunanı anlatan bölümde, neden Sophokles'in oyunundan alınmış altyazılar koydunuz?

Pasolini: Bunlar, kişilerin düşüncelerini dile getiriyorlar. Bugünkü sinemanın anlatım yolu olan sesi kulanmaktansa, eski sinemanın dili olan altyazılara başvurdum.

Cahiers: Eski Yunan'la ilgili bölümdeki giysileri hangi ölçütlere dayanarak seçtiniz?

Pasolini: Hemen hemen keyfî giysiler bunlar. Aztek, Sümer sanatı üstüne kitaplar karıştırdım. Giysilerin kimisi doğrudan doğruya kara Afrika'dan geliyor. Çünkü, tarihöncesi, hemen her yerde aynıydı. Salt bu noktada çok daha ileri gitmek, giysileri daha keyfî, daha tarihöncesel yapmak isterdim. Ama sorunu ele alıp derinleştirecek vaktim olmadı.

Cahiers: Peki, film bittikten sonra, yeni baştan işlemek istediğiniz bölümler oldu mu?

Pasolini: Evet, birkaç şey çıktı. Ne yazık ki, daha çevirirken, bunları başka türlü çekmem gerektiğini biliyordum. Örneğin, babanın ölümüyle Sphinx'e rastlayış arasına bir durak koymak isterdim. Filmin o anda şöyle bir soluk alması çok iyi olurdu: çok dolu, tıklım tıklım çünkü. Yerli yerine oturtulmuş, alaycı bir ayraç (parantez) gerekliydi. Ninetto'nun, kırmızı, yeşil, mavi tüylü bir kuşla dans edişini çekmek istiyorum. Oidipus oturup bu dansı seyredecek, ve salt güzellikle ilgili bu sahne işe yarayacaktı. Bir soluk alma, tempo işiydi bu. Filmi çekmeye başlamazdan önce, bütün çocukların kucağında bu bin bir renkli kuşu görüyordum. Filmi çekerkense, bir tekine bile rastlayamadık. Öte yandan, stüdyoda çekilen bölümden de hoşnut değilim. Anayla oğulun sevişme sahnesini değil (çünkü yatak, ister içerde, ister dışarda çekilmiş olsun, yataktır, somuttur, gerçektir, ve bu sahne yakından alınmıştır., halkla ilgili bölümleri sevmiyorum. Çok daha özgür olmaya ihtiyacım vardı. Filmin **bu üçüncü bölümünün** (yine Godard'ın deyimini kullanıyorum), Sophokles'e tıpatıp uymasını, son derece basit bir biçimde çekilmesini istiyordum. Stüdyo yüzünden, başlangıç bölümündeki gibi keyfî çalışmak, «icat etmek» zorunda kaldım. Neyse ki, büyük bir mucize sonucu, stüdyoda çekilmesi kararlaştırılmış bir sahneyi Cezayir'de alabildim: küçük Odipus'u öldürmekle görevli uşağın Kral'la karşılaşması. Cezayir kırları sahneyi kurtardı.

Cahiers: Büyük Dinadamı rolünü neden kendiniz oynadınız? Konuşmanız, filmin en uzun konuşması...

Pasolini: İki nedenden ötürü, Bir kez, filmi çekerken, uygun insan bulamadım. İkinci neden de şu: bu cümle, Sophokles'in oyununun ilk cümlesidir (tragedya bu lâfla başlar), ve Sophokles'i filme, yönetmen olarak, kendi elimle sokmak hoşuma gitti.

Jean-André Fieschi - Bertan Onaran

PLAN SEKANS YA DA GERÇEĞİN SEMİOLOJİSİ : SİNEMA

pasolini'nin pesaro'daki konuşması

1966 yılından beri dünya sinemasındaki yeni çalışmaları bulup değerlendirmek amacıyla düzenlenen Pesaro Film Şenliğinde geçen yıl «filmlerde anlatım ve ideoloji» konulu bir açık oturum düzenlenmişti. Pasolini'nin bu açık oturumda yaptığı konuşmayı aşağıda aynen yayınlıyoruz.

KRAL OEDIPUS

Kennedy'nin ölümü üzerine halkın arasından bir seyircinin çektiği 16 mm lik filmi ele alalım. Bu bir plânsekanstır hem de yapılabilecek en tipik plansekans.

Görüntü yönetmeni-seyirci, görüş açıları bakımından hiçbir seçim yapmamıştır yalnızca nerede bulunuyor idiyse oradan, görebildiği kadarını çerçeveliyerek çekmiştir.

Öyleyse bu tipik plansekans bir «öznel» çekimdir.

Kennedy'nin ölümü üzerine yapılabilecek bir filmin diğer bütün görüş açıları eksiktir: bizzat Kenddy'nin kendi açısından, Jacqueline'ninkine, ateş eden katillerinkinden, onun suç ortaklarınınkine orada bulunan diğer seyircilerden polislerinkine kadar ve daha birçokları. Bütün bu görüş açılarından çekilmiş filmlerin var olduğunu farzedelim; bu demektir ki o sırada olan biten gerçek olayları aynı anda değişik açılardan saptayan birçok plansekans vardır: yani birçok öznel görüşler. Böylece öznellik, her görsel-işitsel (audio-visuel) tekniğin erişebileceği gerçekçiliğin en uç sınırı oluyor. **Tek bir görüş açısının dışında**, olmakta olan bir gerçeği «görmek ve işitmek» mümkün değildir, bu görüş açısı da hep gören ve işiten bir öznenindir. Bu özne, etten ve kemikten bir öznedir, çünkü, biz bir konulu filmde hernekadar ideal bir açı seçiyorsakta-ki bu bir bakıma soyut ve tabiî değildir, bu durum, o noktaya alıcıyı ve teybi yerleştirdiğimiz andan itibaren gerçekçi, hatta natüralist oluyor- etken ve kemikten bir öznenin gördüğü ve işittiği şekilde (yani gözleri ve kulaklarıyla).

Oluş halindeki gerçeğin görülmesi ve işitilmesi hep «şimdiki zaman»dadır.

Sonsuz bir öznellik olarak, sinemanın ilk ve şematik bir öğesi anlamında, plansekans'ın zamanı «şimdiki zaman»dır. Dolayısıyle sinema «şimdiki zamanı» çoğaltır. Televizyonun «direk yayını»da olmakta olan bir şeyin şimdiki zamanda gösterilmesidir.

Kenndy'nin ölümü üzerine bir tane değilde, bir düzine kadar plansekansın, yani başkanın ölümünü şimdiki zamanda öznel olacak çoğaltan (tekrarlayan) filmlerin, var olduğunu farzedelim. **Yalnızca** bilgi edinmek için bile olsa (örneğin tahkikatı yürüten polis karakolunun bir gösterim salonunda) bütün bu öznel plansekansları birbiri ardına gördüğümüz, yani, maddî olarak değilse bile, onları kendi aralarında birleştirdiğimiz anda ne yapmış oluyoruz? En ilkel biçimde de olsa bir çeşit kurgu. Bu kurguyla ne elde ediyoruz? **«Şimdiki zaman»ların çoğalmasını**, tıpkı bir olayın gözlerimizin önünde bir kez değilde bir çok kez olması gibi. «Şimdiki zaman»ların bu çoğalması gerçekte şimdiki zamanı yok ediyor, hiçleştiriyor, sözü geçen şimdiki zamanların herbiri bir diğerinin başkalığını, beklenmezliğini, uymazlığını, yanıltıcılığını ortaya koyuyor.

Bir polis tahkikat için filmleri incelerken (ki estetik kaygılar hiç yoktur, yalnız olmuş bir şeyi tam olarak tekrar canlandırabilmek için buların belgesel yanlarıyla çok ilgilenilir) aklımıza ilk gelen soru şudur: bu filmlerin hangisi bana olayları gerçeğe en yakın olarak gösteriyor? Gerçeğin bir daha tekrarlanmıyacak bir safhası bir çok zavallı göz ve kulağın (ya da alıcı ile teyp) önünde meydana gelirken, duyu organlarının ya da teknik araçların herbiri tarafından değişik şekillerde saptanmıştır (genel çekim, diz çekimi, baş çekimi ve mümkün bütün görüş açıları): gerçeğin göründüğü bu filmlerin herbiri öyle yoksul, öyle aldatıcıdırlar ki insana acımak gelir, öyleya sayılamıyacak kadar **çok** filmin yanında **birtek** gerçek vardır.

Herşeye rağmen açık olan birşey var, o da gerçeğin bütün yanlarıyla kendini dışa vurmuş olması: orada bulunanlara birşey söylemiştir bu gerçek (ortada bulunanlar da



MAMMA ROMA



AZİZ MATTHEUS



DİLENCİ

bunun bir parçasıydılar: ÇÜNKÜ GERÇEK KENDİNDEN BAŞKA HİÇBİR KİMSEYLE KONUŞMAZ): kendi diliyle birşeyler demiştir, bu dil de hareketin dilidir (konvansiyonel ve sembolik insan dilleri de bunun içindedir): Bir silâh sesi, birçok sesleri, düşen bir vücut, fren yapan bir otomobil, çığlık atan bir kadın, bağırışan insanlar..., bütün bu **sembolik olmayan işaretler** bir şeyin olduğunu söylerler: bir başkanın ölümü, şu anda, burada, şimdiki zamanda. Bu şimdiki zaman, tekrar ediyorum, plansekans olan birçok değişik öznel çekimlerin zamanıdır, ki bu plansekanslar kaderin oraya koyduğu tanıkların değişik görüş açılarından saptanmışlardır.

Demek ki hareketin dili şimdiki zamanın sembolik olmayan işaretlerinin dilidir, ve herşeye rağmen şimdiki zamanda pek anlam taşımazlar, taşırlarsa eğer bu yalnızca özneldir, yani eksik belirsiz ve esrarlı **Kennedy ölürken, ken di hareketleriyle anlatmıştır olayı:** genç kız havasındaki küçük-burjuva bir kadının güçsüz kolları arasında, siyah bir başkanlık arabasının arka koltuğunda vurularak, ölerek. Fakat Kennedy'nin, birçok seyircinin önünde, hareketinin diliyle anlattığı şey gene de şimdiki zamanda yani havada, belirsiz kalıyor. Bütün hareket dillerinin her anı gibi bu da **bir arayıştır.** Neyin aranışı? Kendi kendisiyle ve dış dünya ile olan ilintilerinin düzenlenmesinin yani diğerlerinin de, kendisi gibi, hareketleriyle anlattıkları şeylerle olan bağlantının aranması. Bu olay da, Kennedy'nin **son yaşama belirtileri** (işaretleri), etraftaki diğer kimselerin birşeyler anlatan canlı belirtileriyle (işaretleriyle) bir bağlantı, ilişki kurmağa çalışıyordu. Ateş eden katil ya da katillerinkiyle örneğin.

Bütün bu canlı işaretler kendi aralarında bir düzene konmadığı sürece, gerek Kennedy'nin gerekse katillerin hareketlerinin dili eksik kalarak ve birşey anlaşılamıyacaktır. Öyleyse bütün olanların anlaşılabilmesi ne yapılmalıdır? Herkesin aramakta olduğu ilişkilerin tesbit edilmesi. «Şimdiki zaman»ların yalnızca çoğaltılmasıyla değil, yani tıpkı değişik öznel görüşlerin yanyana konması gibi değil de, aralarında düzenlenmeleriyle. Bunların düzenlenmesi, şimdiki zamanı yalnız yoketmekle (varolduğu kabuledilen birçok filmin F. B. I'ın bir salonunda yanyana konarak gösterilişinde olduğu gibi) kalmıyor onu geçmiş zaman yapıyor.

Yalnızca olmuş, bitmiş olaylar kendi aralarında bir düzene konabilir ve dolayısiyle bir anlam kazanırlar. Şimdi tekrar şöyle bir varsayım öne sürelim: varolduğunu kabul ettiğimiz birbirine eklenmiş filmleri inceleyenler arasında öyle biri var ki analiz yapmak için müthiş kudretli bir zekâya sahip. Bu zekâ yalnızca düzenleme işinde çalışabiliyor. Filmlerin natüralist bütün parçalarını dikkatle inceledikten sonra gerçeği anlıyor ve tekrar canlandırıyor. Nasıl? Öznel plansekansların içinden gerçekten anlam taşıyan kısımları seçerek ve bunların arasındaki gerçek sırayı bularak. Söz konusu olan en basit anlamıyla bir «kurgu»dur.

Bu tip bir düzenleme çalışmasından sonra değişik görüş açıları birbirleriyle birleşirler ve başlangıçtaki öznellik yerini nesnelliğe bırakır; gerçeği yakalamak ve tekrar canlandırmak için orada bulunan heyecanlı gözler ve kulaklar (veya alıcılar, teypler) ortadan kalkarlar ve onların yerini bu kez anlatıcı alır. Bu anlatıcı şimdiki zamanı geçmiş zamana döndürür.

İşte buradan, sinemanın (daha doğrusu görsel-işitsel tekniğin) özünden sonsuz bir plansekans oluşunu çıkarıyoruz, tıpkı gördüğümüz ve işittiğimiz sürece gerçeğin gözlerimize ve kulaklarımıza varışı gibi ancak bizim ölümümüzle biten sonsuz bir öznel plansekans): bu plansekans da sonunda hareketin dilinin tekrarlanmasından başka birşey değildir: başka bir deyişle, şimdiki zamanın çoğaltılması (repcoduction).

Fakat işin içine kurgu girdiği andan itibaren, yani «sinema»dan «film»e geçildiğinde (dediğimiz gibi bunlar ayrı iki şeydir, tıpkı «langue»in (langue=dil. Pasolini yazı ve konuşmalarında bu kelimeyi hep fransızca kullanmaktadır. Çevirenin notu) çeşitli «kelime»lerden ayrı oluşu gibi) şimdiki zaman hep geçmiş zaman oluyor (yani değişik birçok canlı anlatımla birbirine geçiyorlar): bu öyle bir geçmiş zamandır ki, estetik bir takım seçmeler nedeniyle değil de sinemanın niteliğinde olan nedenlerden şimdiki zaman tarzındadır hep: **yani tarih anlatımında kul-**

lanılan şimdiki zaman (un presente storico- Türkçe dilbilgisinde geniş zaman olarak geçer. çev. notu)

Öyleyse artık ölüm hakında ne düşündüğümü söyliyebilirim (sinemanın ölümle ne ilgisi var diye soracak kuşkucu okurları serbest bırakıyorum, istediklerini düşünebilirler). Birçok defa söyledim, ve her seferinde de iyi anlatamadım, gerçeğin bir anlatımı, dil'ı vardır - hattâ gerçek bir dildir - ve açıklanabilmesi için, hâlâ eksik olan, bir «Genel Semioloji» gereklidir. (Semiologlar hâlâ çok belirli ve ayrılmış şeylerle yani varolan çeşitli anlatımlarla, dillerle uğraşıyorlar; semiolojinin gerçeği tasvir eden bir bilim olduğunu daha anlamadılar).

Bu dil, insan söz konusu olunca, insanın hareketleriyle birleşir. İnsan herşeyden önce hareketleriyle kendini anlatır, (pragmatiklerin kabul ettiği anlamda değil) çünkü ancak hareketleriyle gerçeği değiştirebilir ve insanın ruhunda iz bırakır. Fakat bu hareketler, **tamamlanmadığı sürece** bütünlükten uzaktırlar ve kesin bir anlam taşımazlar. Lenin yaşadığı sıralarda, hareketlerinin dili daha tam olarak çözümlenemezdi, çünkü ortada daha birçok altematif vardı ve gelecek mümkün bazı eylemlerle değişebilirdi. Kısacası, «gelecek» olduğu sürece (yani bilinmezlik) insan kendini tam olarak dışa vuramaz. Çok namuslu bir insan 60 yaşında suç işleyebilir: bu kötü hareket bütün geçmiş hareketlerini değiştirir ve o artık o zamana kadar olduğundan değişik birisi olarak ortaya çıkar. Ben ölmedikçe, kimse beni tanıdığını garanti edemez, yani hareketlerime bir anlam vermesi mümkün değildir, başka bir deyişle dilbilimi olarak yanlış ve eksik çözümlenir.

Dolayısıyle ölmek mutlaka gerekli, çünkü yaşadığımız sürece anlamsız ve hayatımızın dili (ki onunla anlaşabiliyor ve ona en büyük önemi veriyoruz) başka bir dile çevrilemez: bu yalnızca, mümkün olan şıkların bir kargaşası (kaos) ve devamlı bir çözüm bulmayan anlam ve ilişkilerin aranmasıdır. Ölüm hayatımızda ani bir kurgu yapar: başka bir deyişle ölüm gerçekten anlamlı anları seçer (ki bunlar artık zıt ya da değişik başka anların hareketleriyle değiştirilemezler) ve bunları gelişmelerine göre bir sıraya koyarak, dilbilimi olarak tanımlanamayan, belirsiz, değişken, sonu olmıyan şimdiki zamanımızı, dilbilimi olarak tanımlanabilen (Genel Semioloji alanında) açık seçik, kesin, değişmez bir geçmiş zaman yapar. Yalnızca ölüm sayesinde hayatımız anlatmak istediğini, anlatabilir.

Demek ki kurgu, yapılması mümkün olan bitmemiş öznel birçok upuzun plansekanslardan meydana gelen film parçaları üzerinde, ölümün hayat üzerinde yaptığı etkiyi yapmaktadır.

II

Filmi «dili olmayan söz» diye tanımlayabiliriz: gerçektende filmler anlaşabilmeleri için bizi Sinema'ya değil de gerçeğin kendisine götürürler. Burada, her zaman yaptığım gibi sinemayla gerçeği birleştirme işini tekrarlıyacağım ve bu yüzden de sinemanın semiolojisi, gerçeğin Genel Semiolojisinin bir maddesidir diyeceğim.

Bir filmdeki, siyah kıvırcık saçlı, gülen siyah gözlü, sivilceli yüzlü, boğazı biraz şiş, kendisine ait herşeyden biraz komik ve saf görünüşü yansıyan bir gencin plânına bakalım. **Filmin** bu plânı sakın bizi sembollerden yapılmış toplumsal bir antlaşmaya götürmesin sinema gibi («langue» (dil) gibi tanımlamıyorsa eğer)? Evet, bu bizi sözü geçen toplumsal antlaşmaya götürür, fakat bu toplumsal antlaşma, **sembolik olmadığı için, «gerçekten» ayrılamaz** (yani bu plânda görünen etten kemikten yapılma Ninetto Davoli'den) (N. Davoli, Pasolininin bazı filmlerinde kullandığı bir oyuncudur. çev. notu).

Yani bizim kafamızda hep birçeşit «gerçeğin tüzüğü (codice)» (ya da başka bir deyişle hep sözünü ettiğim şu Genel Semioloji) vardır. İşte biz kendini dışavurmayan, bilincimizin dışındaki gerçeği anlamamıza yarıyan bu tüzükle (codice) değişik filmleri de anlarız. Daha basit ve anlaşılır söylemek istersek, diyebilirizki, biz filmlerde gerçeği bulur ve hemen tanırız, gerçek orada bize kendini tıpkı hayatta olduğu gibi gösterir.

Bu film kişisi sinemada bizimle gerçek hayatta da olduğu şekilde işaretlerle, yani hareketlerinin canlı belirtileriyle konuşur ki bunları şöylece sıralayabiliriz

I — Fizik varlığının anlatımı; II — Tavırlarının anlatımı; III — Konuşma ve yazma di-

linin anlatımı. Bütün bunlar hareketlerin anlatımı şeklinde özetlenebilir, ve nesnel dünya ile aramızdaki ilişkileri saptar. Gerçeğin Genel Semiolojisinde bu maddelerin her biri de tabii ki kendi arasında birçok paragraflara bölünecektir. Bu çoktandır yapmayı tasarladığım bir iştir. Burada yalnızca, «tavırların anlatımı» diye isimlendirdiğimiz ikinci maddenin diğerlerinden daha ilgiçekici ve karmaşık olduğunu belirteceğim. İlk önce kendi içinde iki paragrafa ayrılır; yani «genel tavırların anlatımı, dili (ki herşeyi kalıplaştıran, bir toplumdaki eğitimden öğrenilen bir çeşit «olmak» şekli diye özetleyebiliriz) ve «özgül» tavırların anlatımı, dili (bu da belli toplumsal durumlarda ve belli anlarda, o durumun özel şekilde anlatılmasına yarar). Örnek olarak az önce sözünü ettiğim kıvırcık saçlı, sivilceli yüzlü oyuncuyu alalım ele, onun **genel tavırlarının anlatımı** çeşitli hareketleri, yüz ifadesi ve sözleriyle, bana onun tarihsel, etnik ve toplumsal yerini hemen gösterir. Fakat **özgül tavırlarının anlatımı** bize o yeri en somut şekilde belirtir (dil konusunda şivenin lehçenin (dialeğin) ve argonun yaptığı gibi). Demek ki özgül tavırların anlatımı, ilkel şekli tabiat ya da hayvan dünyasına ait olarak, uygulanan bir dizi kurallardan meydana gelmiştir; kuyruğunu açan tavuskuşu, sabahleyin öten horoz, belli bir mevsimde renklerini gösteren çiçekler gibi. Evren'in anlatımı demekki özünden bir gösteridir. Örnek olarak aldığımız kıvırcık saçlı çocuk bir ağız dalaşmasında, kavgada, halkın kendi halıplarından, gerekli herşeyi ihmaletmeden yerine getirecektir: pek iyi anlamamış, duymamış gibilerden takındığı daha tartışmanın başındaki tutumundan, hırsla tehditlere başlamasına, kolları açık olarak hasmının vücudunu yumruklamaya başlamasına vb. varıncaya kadar.

Özgül tavırların anlatımının, izlenen canlı, yaşıyan kurallarından, belli belirsiz bir şekilde, bilinçli olarak izlenecek kurallara geçilir: eski, arkaik, sihirli olanlardan, günümüzde burjuva uygarlığının tesbitettiği iyi ahlâk ve görgü biçimlerine. Daha sonrada, gene belli belirsiz olarak **sembolik fakat işaretlerle olmayan çeşitli insan dillerine, anlatımlarına** geçilir: öyle bir anlatım ki insan burada meramını anlatabilmesi için kendi vücudunu, kendi yüzünü kullanır. Dinsel gösteriler, pantomim dans ve tiyatro gösterileri hep bu ÇEŞİT CANLI VE GÖRSEL (figurali) ANLATIM'lardır. Sinema da böyledir.

Sözünü ettiğim Genel Semioloji üzerine bazı açıklamalarda daha bulunmak için burada tekrar Genel Semioloji'nin hem Gerçeğin Anlatımı'nın Semiolojisi ve hem de Sinema Anlatımının Semiolojisi olabileceğini göstermeğe çalışacağım. Fazladan birşeyin daha dikkate alınması gerek: görsel-işitsel çoğaltma (la riproduziene audio-visuale).

Bir anlatım olarak ele aldığımız hayatın dil bilimi niteliklerini aynen sinemada da yaratan bu çeşit çoğaltma biçimleri üzerine bir sinema grameri saptar ve geliştirebiliriz. Burada özellikle belirtmek istediğim konumuzun en canalıcı noktası şudur Semioloji olarak hayatın zamanı ile hayatın tekrarlanması (çoğaltılması) anlamındaki sinemanın zamanı arasında hiç fark olmamasına karşılık, hayatın zamanı ile çeşitli filmlerin zamanı arasında kökten bir değişiklik vardır.

En katıksız şekliyle bir plansekans ele alalım yani gücümün yettiğince izleyebileceğim birbirini sonsuza kadar takibeden çeşitli hareket ve şeylerin bir parçasının öznel bir görüş açısından görsel-işitsel çoğaltılması. Bu katıksız plansekans haddinden fazla cansıkıcı birbirini izleyen birçok anlamsız hareket ve şeylerden meydana gelmiştir. Hayatımda **5 dakikada** olan, ve bana görünen şeyleri perdede gösterdiğimde, ortaya hiçbir ilginç yanı olmayan ve mutlak olarak hiçbir önem taşımayan şeyler çıkar. Ama bu hayatta böyle olmaz, çünkü vücudum yaşamaktadır, bu 5 dakikalık süre ise gerçeğin kendi kendisiyle yaptığı hayatî bir konuşmadır.

Demekki varlığını kabullettiğimiz bu katıksız plansekans hayatın hayat olarak ne kadar anlamsız birşey olduğunu ortaya koyuyor. Fakat gene de bu varlığını kabul ettiğimiz katıksız plansekans sayesinde matematik bir kesinlikle bu anlamsız şeyin anlatımındaki esas cümlenin «ben varım» ya da «var», ya da yalnızca «olmak» olduğunu öğreniyorum.

Fakat «olmak» tabii bir şey midir? Hayır, bana hiç te öyle gelmiyor, hattâ tam tersi, kanımca esrarlı, mucizevî ve tamamen doğaldışıdır.

Öyleyse plansekans öykülü filmlerde, az önce sözünü ettiğimiz niteliklerine göre, sinematografik anlatılışın en «natüralist» şeklidir. Adam kadını tokatlar ve arabasına atladığı gibi uzaklaşır gider. Şimdi ben, etten ve kemikten bir tanığın olabileceği bir yere alıcıyı ve teybi yerleştiriyorum ve sahneyi hiç kesintisiz o tanığın görebileceği ve duyabileceği şekilde otomobil kayboluncaya kadar filme çekiyorum. Duyularımın önünde meydana gelen olayda da, olayın film olarak çoğaltılmış halinde de esas ve hakim cümle «bütün bunlar oluyor»dur (gerçeklerin içinde yaşarken nasıl ilgisiz değilsem, gerçeğin filim olarak çoğaltılmış şekli karşısında da ilgisiz değilim. Madem ki filmde gerçeğin tüzüğü (codice) aracılığıyla yargılıyorum olayları, öyleyse yerde de görünen olaylar gerçekten onları yaşarmışım gibi, hemen hemen ayni duyguları bende tekrar canlandırır.

Sinema bu çeşit plansekanslardan vazgeçemiyeceğine göre natüralist olma durumuna düşmekte. Fakat natüralizmden korkmak (hiçolmazsa sinema konusunda) «olmak»tan korkmaktır. Yani «olmak»ta tabiîliğin olması korkusu; temelinde geçmiş zamanın yanlış anlaşılmasının yarattığı anlaşmazlığın yattığı, gerçeğin belirsizliğinin korkusu. Natüralizm bir yana, sinemayla uğraşmak, yanan bir kâğıdın üzerine yazı yazmak gibi bir şey.

Sinemada natüralizmin ne olduğunu anlatmak için aşırı bir durumu ele alalım New York'ta «New Cinema» bodrumlarından birinde saatlerce süren plansekanslar gösteriliyor (örneğin uyuyan bir adam 8 saat sürmektedir. çev. notu). Tam anlamında katıksız bir sinemadır bu (birçok defalar dediğim gibi) tek bir görme açısından gerçeğin gösterilmesi olduğu içinde natüralist olarak özneldir, öyleki gerçeğin **tabii sürecine de sadıktır..** Herzaman olduğu gibi, kültürel olarak doğru olan şeyleri, gerçek belgeleri aramak yolundaki **Yeni Sinema** hep **Yeni gerçekliğin** bir sonucudur. Fakat yeni gerçekliğin iyimser olmasına, iyi şeyler istemesine karşılık, yeni sinema gerçeğe plansekanslarla yönelerek herşeyi alt üst ediyor: gerçeğe olan bağlılığıyla ve uzun plansekanslarla «anlamsız olan, vardır» ana cümlesinin yerine «var olan, anlamsızdır» ana cümlesini getiriyor. Fakat bu anlamsızlık öyle bir kızgınlık ve acıyla duyulmaktadır ki, seyirciye ve onunla birlikte onun düzen anlayışına, olan şeylere karşı insanca sevgisine de saldırılmaktadır. **Yeni gerçekçiliğin** kısa, anlayışlı ölçülü, yapmacıksız, sevimli plansekansları bize akademik konvansiyonlar içinde zevkle estetik karşılaştırmalar yaptığımız ve hergün yaşadığımız gerçekleri göstererek haz vermektedir; **Yeni Sinemanın** uzun, saçma, ölçüsüz, doğaldışı, sessiz plansekansları aksine bizi, yaşamanın akademisi anlamındaki **Yeni gerçekçi** natüralizmle estetik karşılaştırmalar yaptırarak, gerçek karşısında dehşete düşürmektedir.

Yani pratikteki gerçek hayat ile tekrarlanmış hayat, yani gerçek ile sinema, arasındaki farklılık sorunu yalnızca bir zamanın ritmi sorunudur. Fakat bu öyle bir zaman farkıdır ki sinemadan sinemaya değişmektedir. Bir planın uzunluğu ya da planların birbirini izleme ritmi, bir filmin değerini değiştirir: onu şu ya da bu akıma, şu ya da bu döneme, şu ya da bu ideolojiye sokar.

Ayrıca öykülü filmlerde, plansekans yanılmasını (illusione) kurguyla da vermek mümkündür, böylece plansekansın değeri daha bir ideal, yani tam anlamda bir evren seçimi oluyor. Halbuki gerçek plansekans olanları olduğu gibi zamana da sadık kalarak tekrarlıyor (çoğalıyor); sahte bir plansekans ise olayın çeşitli kısımlarını çekerek ve tabiî (natüralist) olmak için zamanla oynayarak bunları birbirine ekleyip aynı şeyleri taklidediyor.

Halbuki **Yeni Sinemadaki** kurguların başlıca özelliği, gerçek zamanın yanlışlığını açık birşekilde göstermesidir (yani, az önce sözünü ettiğim upuzun plansekanslarda olduğu gibi anlamsız şeylerin değerini altüst ederek zamanın rahatsız ediciliğini vermek).

Yeni Sinemanın yöneticileri haklımıdırlar? Yani bir filmde gerçek zaman kesin olarak yıkılmalı ve bu yıkma da stil'in en belirgin beş kılmalı ve bu yıkma da stil'in en belirgin baş öğesi mi olmalıdır? Eski ve yeni masallarda olduğu gibi olayların zaman içindeki gelişmelerinin seyircideki görüntüsünü tamamen ortadan kaldırmalı mıdır?

Bana kalırsa **Yeni Sinemanın** yöneticileri

filmlerinin içinde ölmüyorlar: kımıldıyorlar, kıvranıyorlar, daha doğrusu cançekişiyorlar, fakat ölmüyorlar bu yüzden de filmleri, zamanın saçma olayları karşısındaki ızdıraplarını yansıtıyor, dolayısıyle bu filmler yalnızca hayatım bir bölümü olarak yorumlanabilirler. Natüralizm korkusu onları belge sınırları içinde tutmakta ve öznellik de ya bitmek tükenmek bilmeyen plansekanslarla seyirciyi **kendi** gerçeğinin anlamsızlığı karşısında dehşet düşürmekte, ya da yönetici seyircinin gene **kendi** gerçeğiyle zamanın akışı üzerine olan duygularını kurguya dayanan filmlerle tepetaklak etmekte, ve gerçek de en sonunda psikolojik belgelerin öznelliği olmaktadır. Görünüşte hiçbir şey anlaşılmayan en öncü bir edebî yazıda bile bir gerçek belirmektedir: gerçekten kurtulunamaz, çünkü gerçek bizzat kendisi konuşur ve biz de onun çemberinin içindeyizdir. Okunması imkânsız bir öncü yazıda da (zamanla öylesine oynayıp, bize orada gerçekleri tekrar yaşama olanağını vermiyen bir sinema sekansında da olduğu gibi) beliren bir gerçek daima vardır ki bu yazarın kendi yazısı aracılığıyla kendi psikolojik zavallığını, edebî hesaplarını, asil ya da rezil küçük-burjuva sinirliliğini ortaya koyar. Hayatın, bütün herşeyiyle tam olarak ve gerçekten çözümlenebilmesinin, anlaşılabilmesinin ancak ölümden sonra olabileceğini tekrarlamak zorundayım: çünkü tam bu nokta da zaman yerli yerine oturmakta ve anlamsız olan şeyler ortadan kalkmaktadır. Hayatın ana cümlesi artık yalnızca «olmak» değildir ve tabiîliği de yanlış bir ideal, yanlış bir hedefdir. Hayatın anlamsızlığının dehşetini göstermek için plansekans çeken biri kadar, anlamsızlığın şiirini göstermek için plansekans çeken kişi de hataya düşmektedir. Hayatın devamlılığı, ölüm anında, ya da kurgu işleminden sonra, birçok an'ları kaybeder: artık birbirine uymayan hiçbir an yoktur. Ölümden sonra, hayatın sözügeçen devamlılığı yoktur, fakat **anlamı vardır.** Ya ölümsüz ve anlatılmamış olmak ya da anlatmak ve ölmek. Sinema ile hayat arasındaki farkı yok kabul edersek, hayatı anlatan Genel Semioloji sinema için de kullanılabilir. Bunun için, hayatta meydana gelen bir olayın (örneğin şimdi ben konuşuyorum) anlamı neyse o'dur, yani kendi anlamıdır (ki ancak ölümden sonra ne olduğunu tam olarak anlıyabiliriz), sinemada görünen bir olayın anlamı da ayni olayın hayatta olduğu sıradaki anlamıdır, ve yanlız dolaylı olarak anlamına kavuşmaktadır. **Sinema da** bir filmdeki olay, o olayın gerçekten olduğu zamanki anlamını taşır, fakat artık anlamı tamamlanmıştır ve anlaşılabilir, çözümlenebilir (ölüm gerçekten gelmiş gibi). Bu demektir ki bir öykü için bile olsa filmlerde zaman akımı durmuştur. İster istemez durumu kabuletmek zorundayız. Zaman, hayatın canlı olduğu süre değildir artık, ölümden sonraki hayatındır, ve şekilde de gerçektir (reel), bir hayal değildir ve pekâlâ da bir film konusu olabilir.

Çev Engin AYÇA

YENİ SOL, IDEOLOJİ, DEVRİM VE SİNEMA

pasolini ve jonas mekas ile konuşma

Eleştirici Gideon Bachmann ülkesinin sosyal sorunlarına kendisini adamış bir edebiyatçı ve yönetmen olan Pier Paolo Pasolini ile «yeni amerikan sinemasının» (ve bu sinemanın yayın organı olan «Filmculture» dergisinin) baş ideologu Jonas Mekas Roma'da buluşup konuştular-yalnız bu konuşma tahmin edildiği gibi sinema üzerine değil; daha çok «yeni amerikan sinemasının» bazı özel sorunları, «yeni sol», kişisel bağlanmanın (angajman) anlamı ve devrim üstüne oldu.



JONAS MEKAS

Bachmann: Eğer Pasolini'nin dediklerini yanlış anlamadıysam, kendisi kameranın çekim sırasında hep şimdiki zamanda olduğu kanısında. Kameraya giren herşey de şimdiki zamanDADIR. Ama kurgunun başlamasıyla bu «şimdiki zamanlar» birbirine yapıştırılıyor ve geçmiş zaman elde ediliyor.

Mekas Benim ve giderek Brakhage'in görüşleriyle Mr. Pasolini'nin bu kanısı arasında aslında pek bir fark göremiyorum. Kurgu sırasında hepimiz «gerçek» parçalarıyla çalışırız. Söz konusu olan nereden ve nasıl keseceğimizdir. Pek çoğumuz kurguya daha çekim sırasında başlar. Ayrıca resim ve şiirde de bu böyledir. Gerek resim, gerek metin meydana geliş süreçleri boyunca kısaltılırlar. Pek çok şiir en sonda bir kez daha gözden geçirildiğinde bozulur. Düzelenler de olur belki.

Biz çoğunlukla artık kurgu yapmamakla suçlanıyoruz. Ama bize çatan kişiler sinemanın geliştiğini, düzeltmelerin ve tamamlamaların



PİER PAOLO PASOLİNİ

artık meydana geliş süreci içinde yapıldığını, bunların artık çekim sırasında güdüsel ya da otomatik bir biçimde oluştuğunu anlamıyorlar. Tabii burada özellikle şiirsel filmlerden sözediyorum, söylediklerim hikâye anlatan film türü için daha az geçerli.

Ama ben burada kurgudan (editing) sözederken, tek tek çekimler (plan) arasında yapılan işlemden, (örneğin benim «tek kare çekimlerim»de olduğu gibi) değil, çekim sırasında yapılan işlemden de söz ediyorum. Kamera zaten kendi hareketleriyle her çekim (plan) içinde bir «kesme işi» yapmaktadır. Douglas Sirk ya da John Ford'u düşünün: kamera onlarda da tek tek çekimler de (plan) çalışmaktadır. Onların filmlerinde de, bir sahneyi hiç kesmeseler bile kurgu vardır. Bu anlamda, görüşüm Pasolini'nin görüşünden farklı değildir.

Bachmann: Bana öyle geliyor ki, sizce çekimlerin (plan) kesilip bağlanması duygusal bir eylem, Pasolini'nin dediği gibi mantıksal değil. «Geçmiş»i biçimlendirmeyi, ya da artık değiştirmeyeceğiniz kesin dışavurumu, güdüsel olarak, yaratma eylemi sırasında saptıyorsunuz, bu yaratma eylemi sırasında HERŞEY bir anın içinde toplanıyor, eylemin «şimdiki zamanı», çalışmanın «geçmiş zamanı» oluyor. Kısacası: Sizin ve Pasolini'nin fikirlerini birleştirirsek, yaratma eyleminin «şimdiki zaman»dan «geçmiş zaman» yaptığını, ya da daha iyisi, zamanı tuttuğunu söyliyebiliriz.

Mekas: Film genellikle geliştiği için, çalışma teknikleri de değişiyor, otomatikleşiyor. Ressamlar da kendi kendilerine, şimdi fırçayı sağa götürmeliyim, şimdi biraz daha yukarı», derken çoğunlukla mantıksal bir seçim yapmış olmuyorlar. Fırçayı nasıl hareket ettirmeleri gerektiğini duyarlar. «Otomatik kurgu» derken bunu söylemek istiyorum. Ve sanırım bunun sanatçının iyi ya da kötü bir sanatçı olmasıyla ilişkisi yok. Bence bu temele değgin bu fikirdir, bir duygu sorunudur. Bizim için bunlar yeni düşünceler değil, oysa burada, Avrupa'da filmlerimizin pek çok kişi için halâ «yeni» olduğu gerçeğiyle karşılaşıyoruz. Eğer bir itirazınız yoksa, burada neye «yeni» dendiğini sormak istiyorum. Bir takım «yeni sinema festivalleri» yapılıyor, oysa bunlara gittiğiniz zaman bu sıfatın anlamı üzerinde açık seçik bir görüşü olmayan insanlarla karşılaşıyorsunuz. Bu «yeni»yi abartmanın tehlikesi, eleştirmecilerin bazı şeyler için yeni DEĞİL demek durumunda kalmaları. Yeni birşeyin büsbütün yeni olmasını bekliyorlar ki, bu da bir türün -kökleri dolayısıyla büsbütün yeni olması olanaksız olduğundan imkânsızdır. Filmlere değgin olarak «yeni»nin, dilin modernleşmesi anlamına geldiğini sanıyorum; yani cümle yapısının, gramerin, ritmin ve metodun günümüzün duygularına uygun olarak, bu yeni duyguları ve değişen gerçekleri dışavurmak üzere keskinleşmesi anlamına geldiğini. Ama bu, birşeyler icad etmek zorunda olmak değildir. Kelime hazinesi değişmez. Yalnızca biriki kelime eklenir, o kadar, Rilke de aslında Hölderlin'in dilini kullanıyordu, ama oldukça değişik olarak. Ritmin değiştirilmesi olayına bütün sanatlarda raslıyoruz. Ben Aristarco gibi kişilerin bizim yaptığımız filmleri görüp, «O, tek-kare tekniğini Dziga Wertow çok eskiden kullanmıştı, kübizmde bu çoktan beri vardı, Bunuel bunu çoktan yaptı, sizin bu yaptıklarınızda yeni bir şey yok,...» demesine karşıyım.

Pasolini: Profesörlere sinirlenmiyelim. Benim için herzaman herşey yenidir.

Mekas: Gine de yeninin ne olduğu hakkında iyi kötü bir bilince sahip olunmalı. En azından bazı tehlikeler olduğu için. Etrafımızdaki yaşam değiştiği, gerçekler değiştiği, kendi içimizdeki gerçekler değiştiği zaman, bazı sanatçılarda bu yeni içeriği kendi alıştıkları eski «biçimlere» sokma eğilimi görülüyor. Yirmi yıl önce kullandıkları ritmleri, taktları kullanıyorlar, yeni duyguları bu işkence masasına yatırmakla, içeriği de bozmuş oluyorlar.

Pasolini: Yeni baştan gördüğümüz için herşeyin yeni olduğu olgusunun dışında, ne bu «yeni»yi tanımlamak, ne de edinilmiş ayarlamalara (norm) uymak istiyorum. Herşey, olaylar herzaman şaşırttıkları için, ve bu anlamda yeni olabilir. Açık seçik bir şey bu. Eğer önceden söylenmişlerse. -olaylar hakkındaki sözlerin hiç bir değeri yoktur.

Mekas: Bu «yeni»nin tanımlanmaması gerektiğini kabul ediyorum, ama bu konunun

açıklığa kavuşturulmasını istiyorum. Çünkü bizim «yeni sinema»mızı, daha doğrusu tüm sinemayı, «yeni» için kendilerine özgü tanımlamalarını kullanarak yadsıyan pek çok kişi var. Bu tanımlamalar -çoğunlukla doğru dürüst tanımlamalar bile değiller-, bu kaypak, farklı önyargılar çürütülmeli. Erişmek zorunda olduğumuz belki de yeninin çok şeye açık bir kavram olduğunun anlaşılmasıdır, öyle ki kimse bize artık b uyoldan çatamasın.

Bachmann: O zaman sizin açıklığa kavuşma özleminiz pedagojik nedenlerden doğuyor: yanlış anlamaları önlemek için açıklama istiyorsunuz, kendinizden çok başkaları içinde. «Yeni» diye adlandırılan görüngüleri (fanomen) incelemek daha akıllıca olmaz mıydı?

Pasolini: Ben bunu her zaman yaparım. Yeni diye adlandırılan görüngülerin karşısına geçer onları çözümlerim. »New Sensibility» ölçüsünü (kriter) kullanmayı kabul ediyorum, ama bu yeni duyarlılık soyut bir şey. Ancak belli bazı tarihsel, somut durumlara uygulandığında anlam kazanabilir. Demin sözettiğiniz dilin o birkaç yeni kelimesini bulan -belli bir kültürle yetişmiş, belli sosyal çevreye ve dile sahip-her sanatçı da dilini yeni duyarlılığa uydururken böyle yapar. Karşıma çıkan görüngüyü çözümlemek istediğim zaman bu yeninin içindeki sosyal, politik, ve tarihsel kökleri bulmaya çalışırım.

Amerikan deneysel sinemasının mutlak ve somut yeniliğinin, bu anlamda yeni, politik bir görüngü olan yeni sol fikrine uyduğunu sanıyorum. Filmlerinizin mutlaka bilinçli olarak bu yeni sola yöneldiğini söylemek istemiyorum, ama tarihsel açıdan bakıldığında yeni sol anlayışının tam bir dışavurumudurlar. Bu filmlerin yeni biçimleri amerikan toplumuna karşı girişilecek muhalefetin. getirdiği yeni olanaklardır.

Mekas: Sanırım bizim marksizmimiz Freud'u, W. Reich'ı, Beat müziğini ve LSD'yi aşmış bir marksizmdir.

Pasolini: Hiç şüphesiz, ama bunun dışında Amerika'nın marksızmi de öğrenilmiş bir mark sizmdir, yoksa yaşanmış değil. Amerika'da marksist denebilecek hiç bir devrim olmamıştır. Avrupalı için marksizm canlı bir yaşantıdır. Bu yüzden sizin kavganızı, marksizmin, marksist bir programın dışında yürütülen politik bir kavga olarak görüyoruz. Bu yüzden «yeni sinemayı» seviyorum, ama İtalya'dakini sevmiyorum. Yeni İtalyan filmlerini «qualunquista» (tavırsız ve görüşsüz) oldukları için sevmiyorum. İtalyan avangard edebiyatında da pek çok «qualunquista» var zaten.

Bachmann: Bu kelime çevrilemez. «Uumo Qualunque» (Herkes) İtalya'da savaştan sonra kurulan bir partiydi. Herkesin partisi (sokaktaki adamın) olmak iddiasındaydı, ama gerçekte neo-faşist eğilimleri vardı. «Qualunquista» bugün İtalyan politika sözlüğünde aşağı yukarı bizim reaksiyoner» kavramımızı karşılayan bir sıfat, ama aynı zamanda sosyal sorumluluğu yadsımak ve totaliter eğilimler gütmek gibi kavramları da kapsıyor. İlerici çevreler de kötüleyici bir kelime olarak geçiyor.

Mekas: Avrupa'daki politik hareketler tecrübelere dayanıyor ve çok yoğun oluyor. Buna karşılık bizim, Amerika'da, politika alanında hiç tecrübemiz yok. Sanat hereketleri, giderek grev ve öğrenci gösterileri gibi politik hareketler bile bilinçli politik girişimler olarak başlamaktan çok, sonradan sonraya politik eğilim ve bilinç kazanan kişisel karşıkoymalar biçiminde başlıyorlar. Ve ancak şimdi, durumun yadsınması şeklinde başlayan bir çeşit marksist bir düşünce beliriyor. «Şimdi olduğumuz yerde olmayı istemiyoruz, önümüzde ne olduğunu bilmiyoruz, ama şimdi durduğumuz yerde de durmak istemiyoruz,» diyoruz. Avrupa genç kuşağıyla amerikan gençleri arasındaki en önemli fark bu olabilir. Avrupa'da hep, «Amacınız nedir?» sorusuyla karşılaşıyor insan. Biz de diyoruz ki, «amacımız, şimdi olduğumuz yerden kurtulmak.» Bu yüzden bize çoğunlukla anarşist diyorlar.

Pasolini: Avrupa'da da buna benzer tecrübelerden geçilmiştir. 19. Yüzyılın «Boheme» şairleri, «Rimbaudian»ler benzer şeyler yaşamış olmalı.

Mekas: Ve bugün de Provolar...

Pasolini: Demekki bu üçüncü güç, üçüncü alternatif. Avrupa'da da var. Marksistler bu üçüncü alternatif hareketini burjuva olmakla suçluyorlar. Orta sınıfın malı olmakla suçluyorlar. Üçüncü yol hem nefret edip, hem de

sevmek gibi birşey. Yerleşmiş olan her şeye karşı duyulan bir nefret, ama sevgiye de çok benziyor. İsterseniz hayal kırıklığına uğramış bir sevgi diyelim.

Mekas: Birkaç hafta önce bir Pravda temsilcisine Amerika'da bugün süregelen anarşinin anlamını açıklamaya çalıştım. Saatler sürdü. Bana öyle geldi ki ilk kez onlardan biri, amacı kesinlikle belirlenmemiş eylemlerin anlamını, kavrayabildi. Tek amacı şu andaki durumu bozmak olan eylemlerin anlamını. Bir rusun ilk kez anlar gibi olduğunu gördüm. Ve bizim tutumumuzun yararlı bir politik işlevi olabileceğini de kavradı.

Pasolini: Rusun sizi anladığını mı sanıyorsunuz? Bir komünist olarak boş bir adamdır... belki biraz hayalkırıklığıyla dolu...

Bachmann: Biraz hayalkırıklığından başka birşeyi olmamanın komünistlere özgü bir hak olduğunu sanmıyorum. Bence üçüncü alternatifi tehdit eden en büyük tehlike, endüstri çağının her ülkenin gençliğini belli bir yola, bir umuda alıştırmış olması. Anarşist fikirler bu gençler için çok geç ortaya çıktılar, çünkü onları artık büsbütün şaşırtmaları olanaklıdır. Bir kez zihinsel ve düşünsel bağımsızlığımızı kaybettik mi, çoğumuz fikir, düşünce ve eylem özgürlüğünü nasıl kullanacağımızı bilemeyiz. O büyük umursamazlığa insan nasıl karşı çıkabilir?

Mekas: Bugün Amerika'da yedi milyon kamera var. Yedi milyon 8mm ve 16mm lik kamera. Filmi endüstrinin elinden alıp, evlere götüreceğiz. Yeraltı sinemasının tüm anlamı budur. Filmi endüstrinin elinden alarak, herkesin film yapabileceği iddiamızı abartarak, bu yedi milyon kamerayı bilinçli bir iş için kurtarmış olacağız. İçinde kamera olan bir evde büyüyen her çocuk, bu kamerayla yalnızca evinin filmini çekmenin ötesinde birşeyler yapabilir. Kendi bilinçlenmesine, gelişmesine yarayacak bir şeyler çekebilir. Bu yedi milyon kameranın politik bir güç olabileceğine inanıyorum. Gerçeğin bütün yönleri işlenecektir. Sonunda hapishanelere, bankalara, orduya girecekler ve bizim olduğumuz yeri görmemize yardımcı olacaklardır ki, başka yerlere varmak üzere harekete geçelim. Bu yedi milyon kameraya söz hakkı vermek istiyoruz.

Pasolin: Biraz şüpheliyim. Amerika'da kaç milyon yazı makinesi var? Umutlarınızı gülünç bir biçime sokmak istemiyorum, tam tersine. Ama niçin kendi kendini bağımsızlığa kavuşturma girişimi için sinemayı edebiyata yeğlediğinizi anlamak istiyorum.

Mekas: Çünki insan yazı makinesiyle kendi hayallerini, komplekslerini, kendi düşlerini yazar, yansıtır, betimler. Yani, şiir yazar. Ama kamera gerçeği, gerçeğin bazı kısımlarını gösterir. Yüzler, durumlar gösterir. Bu Hollywood ya da Cinecitta'da olduğu gibi bazı şeylerin çarpıtılarak filme alınması değildir. Bu yedi milyon kamera gerçeği çekmek için kullanılacaktır. Gerçekten görülen bir yüz hiçbir şeyi saklıyamaz.

Bachmann: Gerçeği ya da filmi tanımlarken fikirleriniz Pasolini'ninkilere uyuyor. Az önce Pasolini filmin asıl biriminin tek resim değil de, resmi çekilmiş olan nesne olduğunu söyledi. Oysa çalışmalarınızda ikiniz de, kameranın gerçeği yeniden yaratacağı ya da gösterebileceği olanağına, konuşurken olduğundan çok daha az güven besliyorsunuz. Ama çok daha önemli olan bu -dediğiniz gibi-yedi milyon bilinçlendirme aracına sahip kişilere gösterdiğiniz güven. Şimdiye kadar bu alanda bir şey yapan oldu mu, ya da bu planı gerçekleştirmek için ne gibi adımlar atıldı?

Mekas: Şimdilik «kamerayla kendini kurtar» kampanyası için para topluyoruz. 200 kamera- film malzemesi, parasız developman ve bilgi dahil olmak üzere-zenci çocuklarına ve gençlerine dağıtıldı. Bunu yaparken hiç bir şart koşulmadı, çektiklerini bize göstermeye zorunlu tutmadık, ne de neler çekebilecekleri üzerine fikir verdik. Kampanya daha çok 14-20 yaşları arasındaki zenci çocuklarını kapsıyor. Bütün şehirlerdeki yeraltı sinemacıları pratik bilgi verecekler. Dört sayfalık bir broşürle de, bir eğitim kampanyasının ya da yoksulluğa karşı bir kampanyanın söz konusu olmadığını, yalnızca yeraltı sinemasının gözetildiğini açıkladık. Malzemeyle de istediklerini yapabileceklerini. Zencilere verilen bu iki yüz kameradan birşeyler çıkacağını umuyoruz, ama bunun ne olacağını bilmiyoruz. Yalnızca film çekmeyi sevmelerini istiyoruz. Vaşington ve New-York'da kampanya başladı. Kameraları dağıtmaları için bazı ör-

gütlere vermiyor, zencilerle kendimiz doğrudan temasa geçiyoruz. Filmcilerimiz kendileri gidiyor ve kendi kişisel seçimlerine göre da ğıtıyorlar kameraları. Bu arada karşılaştığımız bir sorun var. Bu işten en çok yararlanacak olanlar çoğunlukla bir beyazdan gelen herşeyi yadsıyorlar. Çünki yıllardan beri beyazlardan gelecek herhangi bir «iyi» şeye hiç bir şekilde inanmaz olmuşlar.

Bachmann: Bu filmler nasıl gösterilecek, ya da hiç gösterilecekler mi?

Mekas: Evet, filmler gösterilecek, önce çekildikleri şehirlerde gösterilecekler, sonra da dolaştırılacaklar, bu işi «film yapıcıları kooperatifi» düzenliyecek.

Pasolini: Güzel bir projeye benziyor, tamamen yeni ve devrimci bir fikir, tipik amerikan. Sanıyorum yeni-sinema budur.

Bachmann: Calabria'da yoksullara kamera dağıtmayı düşünebiliyor musunuz?

Pasolini: Tabii, niçin olmasın, ama biz böyle şeyleri hiç düşünmeyiz.

Bachmann: Sanıyorum her ülke kendini en çok ilgilendiren şeyleri düşünüyor. Jonas, sana Pesaro'daki basın konferansında filmlerini neden politik olarak adlandırdığını sorduklarında, günümüz amerikalılarının hergünlük en önemli sorunlarıyla ilgili oldukları için, diye cevap vermiştin.

Mekas: Ulusal ve uluslararası hergünlük en önemli sorunlar arasında büyük bir fark olduğunu sanmıyorum. Viet-nam'ı alalım Vietnam herkesi ilgilendirir.

Şu sırada bizde kırk filmci Viet-nam üzerine iki dakikalık birer film yapmakla uğraşıyor. Bu parçaları savaş aleyhtarı bir seri halinde toplayacaklar. Pek tabii Amerika'nın Brezilya'ya ya da İtalya'ya aktarılamıyacak özel sorunları vardır. Yani bir cümleyle, bir soruyla söylemek istersek: «Amerika'nın Viet-nam savaşını bitirmekle değişebileceğine inanıyor musunuz?» Tabii bu soruyu Mr. Pasolini'ye sormuyorum, benimle aynı fikirde olduğunu sanıyorum. Bir sorudan çok bir saptama bu. ÇÜNKİ BİRİSİNİN AMERİKA'YI DEĞİŞTİRMESİ GEREKİR. YOKSA İKİNCİ BİR VİET-NAM SAVAŞI ÇIKABİLİR. Eğer kimse Amerika'yı, amerikalıları içerden değiştirmezse, yarın Viet-nam'a benzeyen ikinci bir patlama çıkabilir.

Bachmann: Siz, kendinizin, ya da film yapıcılarından meydana gelme bir gurubun, ya da bilinçli yaşayan bir bireyciler gurubunun, bugün Amerika'da söz ettiğiniz amaca erişmek için neler yapabileceğini sanıyorsunuz?

Mekas: Bazı şeyler yapıyorlar zaten. Sanatçılar bütün ülkede çeşitli yerlerde hücreler kuruyorlar. Yalnız sanatçılar değil, beat müziği ya da esrarla kendilerini eski yaşam biçiminden, bugünkü amerikan toplumunun içinde bulunduğu duygulardan kurtarmış olanlar da. Bütün bu insanlar ülkenin değişik değişik yerlerinde artık yeni bir yaşama türüyle belirlenmeye başlayan bu küçük hücreleri kuruyorlar. Amerika'nın değişimi bu «güzel insanlar»ın hücrelerinden başlıyacak. Bu insanların karakteri kapitalist bir toplumun özelliklerinden çoktan sıyrılmış. ParoIamız: «Cennet şimdi olsun» olabilirdi. Çünkü insan yapmaya mecbur olduğunu yarına bırakmaz. Hemen yapar. Cennet dediğim zaman da bu yalnızca bir fikirdir. Ama bunlar çok açık seçik ortada olan şeyler. Tıpkı Amerika'nın savaşın bitmesiyle değişemiyeceği gibi. «Güzel insanlar»dan söz ettiğim zaman, bu ancak bir fikir oluyor, basit bir fikir, ama aynı zamanda şunu da içeriyor: bu insanlardan hiç biri bugün varolan politik ya da sosyal alternatiflerden hiçbirini desteklemiyorlar. Bazen -ki sanıyorum artık oraya geldikinsan bir akımı amaç olarak benimsemek durumunda.

Pasolini: Tabii Viet-nam savaşının -bir mucizeyle- bitmesinin aynı zamanda Amerika'yı değiştirmeyeceğini söylerken haklısınız. Ama eğer Viet-nam savaşı «güzel insanların» galibiyeti ile sona erecek bir iç savaş sonucu bitirilirse, o zaman iş değişir. Ben Amerika'da bir iç savaş çıkmasını bekliyorum. Belki o zaman dünya kurtulur.

Mekas: Birşeyler oluyor. Karşıtlıklar ve çatışmalar büyüyor. Bir süre önce bir kaç arkadaşım parkta şarkı söylerken, parkta şarkı söyledikleri gerekçesiyle tutuklandılar. Küçük hücrelerle iri beden arasındaki çatışma gittikçe büyüyor, öyle ki Beat-nikler ve esrarkeşler için toplama kampları kurulduğu hakkındaki söylentilere ben de inanmaya başladım. A. B. D. senatosunda da bu konunun tartışıldığı bir gerçek.

Zenci sorunu, yönetimin çeşitli politik eylemlerine, savaşa karşı yapılan protestolar şimdi üniversitelere yayılmaya başladı ve kamuoyuna ulaştı. Kimse bu hareketi durduramaz.
Pasolini: Sorunlarınızın neler olduğunu çok iyi görüyorum. Bu noktaya kadar Amerika'daki başkaldırma önemli bir olay, yeryüzünde en çok saygı duyduğum bir şeydi. Ama aslında da hep akıldışı (irrational) kalmıştı, motiflerini hep Amerika'nın içinden, Amerika'nın en otantik kısmı olan demokrasiden, -ki bu demokrasi arı bir demokrasinin en iyi örneğidir- alıyordu. Oysa şimdi bu noktada artık bir yönetilme gerekiyor, bu da ancak bir ideoloji olabilir. Yani Amerika bir yönetilmeden çok bir ideoloji bekliyor.
Mekas: Bu yönde birşeyler olacağını umuyoruz. Şimdi A. B. D. deki son yenilik «Be-in»ler. Biraz da dikkatle «güzel insanlar» diye adlandırabileceğimiz -herkes pazarları parklarda toplanıyor. Binlerce kişi toplanıyor, şarkı söylüyorlar, dansediyorlar, ya da birşey yapmıyorlar. Birbiriyle bir ilişkileri var-yalnız. Bu bir başlangıçtır. Ve yönetilmedikleri için ancak biraraya gelmekle gelişebilirler. Bundan birşeyler çıkabilir, ama ne çıkar daha bilemiyoruz.
Bachmann: Yani bir ideoloji çıkabilir mi demek istiyorsunuz?
Pasolini: Eğer bir ideoloji çıkabilecek olsa, iç savaş da çıkar. Eğeer bir iç savaş çıkarsa, o zaman dünya -belki de- bir üçyüz yıl güven içinde olur... Herşey biraz daha somut olsaydı,.. biraz daha somut bir biçimde bir ideolojiye yönelinmiş olunsaydı, o zaman insanlara bir iç savaşa girişmek gücü gelirdi, zencilerin yaptığı gibi. O zaman bir ideolojileri olurdu.
Mekas: Öyle sanıyorum ki hangi biçimde olursa olsun bir ideoloji ortaya çıkacaktır. İnsan olayları gözden geçirdiği zaman bunu anlıyabiliyor. Sanıyorum bazı öğeler Thoreau'dan alınıyor. Thoreau çok etkin, ya da Budizmden ya da Zen...
Bachmann: Ama bütün bunlar tek insanı yalnızca içten etkileyen hareketler, daha doğrusu düşünceler.
Mekas: Evet, ama bu düşünceler, iki üç yıl içinde bir ideolojiye, giderek politik bir ideolojiye dönüşebilecek güçleri ortaya çıkarmaktadırlar.
Bachmann: Korkarım, bu hareketler sonunda sosyal hareketler biçimine girecek, sosyal bir hareket olmamak için fazla genişler.. İnsanı daha iyi yapmak ilkesi üzerine kurulan bütün ideolojiler iyidir, boştur ama, iç savaşa götürecek hiç bir ideolojiye yol açmazlar. Biliyorsunuz bütün metodlar, iç savaş da dahil olmak üzere bir bağ kurarlar, ama herşeye aşağı yukarı benzer bir açıdan bakılır. Oysa bu hareketler şiddet aleyhtarı hareketler.
Pasolini: Ama şiddet aleyhtarları da etkin kişiler.
Bachmann: Amaçlar ortada. Amerika'da işlerin şimdiye kadar olduğu gibi sürmemesi gerektiğinde aydınlandık. Ama bazen öyle geliyor ki bu olanlar ideolojilere dönüşemez, çünkü ideolojiler de başka kavramlara dayanan kavramlardır, örneğin çoğunluğun iyi bir şey olduğu gibi. Bence bu fikir kolayca istenildiği tarafa çekilebilir, çoğunluğun ne dereceye kadar kendi kendinin bilincine varmış olduğu söz konusu olunca. Bence üçüncü alternatifin en iyi tarafı sosyal bir hareket olmayışı, örgütleyici bir ideolojisi olmaması, tersine herkesin kendi kendini bulması doğmasına dayanması.
Pasolini: İnsanları bağlıyan ve özgürlüklerine kavuşmalarını kolaylaştıran tek şeyin ideoloji olmaması da olanaklıdır, dini de unutmamak gerekir. Belki de sizin Amerika'da yaptığınız gizemli ve dinsel bir harekettir? Belki böyle bir hareket de içsavaşa yol açabilir.
Mekas: Böyle içsavaşlar da en korkunçlarıdı...
Pasolini: Her halde Amerika'nın eğer bir içsavaş geçirmezse Almanya'nın mirasına oturacağı ve aşırı nazi bir ülke olacağı ortada.
Bachmann: İtalya'nın durumunda A. B. D.'yi ilgilendirecek olumlu şeyler var mı ?
Pasolini: Hayır, son filmimi çektiğim Fas'dan yeni geliyorum. Döndüğümde herşeyi bırakmak istedim, filmi, sürdürdüğüm yaşamı, ve geri dönüp Marokko'da yaşamak istedim. Fas'ı çok sevdiğimden değil, İtalya'ya dönüşüm bu denli korkunç ve ürkütücü olduğu için. Dayanılır gibi değildi. En ufak umut parıltısı bile yoktu, hiçbirşey yoktu. Sanki içinde gerçek delilerin, yani sakin kaçıkların ya-

şadığı bir tımarhaneye gelmiş gibiydim. İlk on günü korkunç bunalımlar içinde geçirdim, artık İtalya'da yaşıyamazmışım gibi geliyordu. Bu on gün içinde gerçekten İtalya'yı terketsem mi diye düşündüm. En kötüsü de İtalyanların hiç birşeyin farkına varmamaları. Sizin de New-York hakkında söylediklerinizi dinledikten sonra, belki de herşeyi bırakır çöle giderim, sorunların basit olduğu, bilindiği ve endüstri öncesinde bulunduğu Fas'a. Tembellik, tereddüt, yoksulluk, hepsi de çözmeyi bildiğimiz şeyler.

Mekas: Amaçlar ve ideolojiler yarın içindir. Biz «cennet şimdi olsun» derken yarına kadar beklemek istemediğimiz için böyle diyoruz.

Pasolini: Bu tipik dinsel bir tutum. Dinde insan hiç bir zaman hayatını eıtesi günü yaşamaz, çünkü ertesi günü yaşanan başka bir hayattır. Ama bütün insanların kurduğu bütün ideolojiler herzaman yarına dönüktürler.

Bachmann: Umudun da kaynağı budur.

Pasolini: Umuttan neyi kastediyorsunuz? İnsanların kendi yaratabilecekleri daha iyi bir yarına olan inançlarını mı?

Bachmann: Hayır, «bugün intihar etmeliyim» diyecek yerde insanlar umudu keşfetmişlerdir.

Pasolini: Geleceğe kaçış eski bir burjuva metodudur...

Mekas: Bu metod adına da en büyük zulümler yapılmıştır. Örneğin beyazların zenci sorununu yanlış yoldan ele almaları gibi. Önceleri beyazlar.-geleceğe kaçarak-zencilerin evine gidip sorunları çözmeye çalışıyorlaıdı. Bugün durum değişti. Zenciler kendi sorunlarını kendileri çözdüler. Onlara 200 kamera vermemizin bir nedeni de bu. Zencilerin bizim yardım ve önderliğimize gereksinmeleri yok, artık yeter sayıda önderleri var. Örneğin bu yaz New-York'da zorbaca işler yapıldığını biliyoruz, bunlardan sorumlu değiliz, ama bunlara karşı da değiliz. Eğer zenciler bu evleri havaya uçurmak istiyorlarsa uçursunlar diyoruz, eğer savaşa bugün başlamak istiyorlarsa başlasınlar, onlara karşı değiliz, ama onlara yardım da edemeyiz, onlar için savayamayız. Beyazların zencilerden yana olmasının ne denli bir direnmeyle karşılandığını tahmin edemezsiniz.

Pasolini: Durumunuzu çok iyi anlıyorum. Bütünsel, mutlak bir demokrasi durumu.

Mekas: Başka ne önerebilirsiniz? Öyle sanıyorum ki genç kuşak-eğer bir içsavaş çıkarsa-zencileri destekliyecektir. Ama şu anda ancak moral destek olabilirler. Herhalde toplantılarda hep beraberiz. «Be-in»lere beyazlar da zenciler de katılıyor. Dev gösterilerde, örneğin Viet-nam savaşı aleyhine yapılan, 200 000 kişinin katıldığı, gösteride beyazlarla zenciler yanyanaydı. Burada ilk kez hareket gerçekten beraberlik içindeydi.

Pasolini: Şimdilik bu yarı dinsel yolda gidiliyor ki, bu yolun nereye götüreceğini de kimse bilmiyor. Beyazlarda gizemli-dinsel, zencilerde gizemli- ulusal, daha doğrusu ırksal bir biçimde başlıyor. Bu yolların nasıl kesişebileceklerine gerçekten aklım ermiyor. Din ve gizem merkezkaç güçlerdir, birbirlerinden uzaklaşabilirler. Zencilerin kuvvet kullanarak bağımsızlığa kavuşacakları bana çok tabiî geliyor, çünkü içinde bulundukları durum normal değil. Bütün fikirleri iyi başlangıçlar, ama sanıyorum, kendilerini kızdıran gerçeklere karşı çıkmaları gerekir. Aslında zencilerin artık gerçekten kaybedecek birşeyleri kalmamış, ama siz pek çok şey kaybedebilirsiniz: örneğin demin sözünü ettiğiniz burjuvalara özgü bütün ayrıcalıkları, «güzel insan» olma ayrıcalığını kaybedebilirsiniz.

Bachmann: Yani tek tek bireylerin özgürlüğünü kısıtlasa bile bir ideoloji bulunmalıdır mı diyorsunuz? Giderek merkezi bir ideolojilerinin olmaması tutumlarının önemli bir yönünü belirtse bile? Bana öyle geliyor ki, kendi yapınıza aykırı bile olsa, kazanmak için bir ideoloji istiyorsunuz?

Film üzerinde konuşurken, bu sanatı gramer açısından kendinize özgü bir biçimde çözümlerken, giderek sizin için herşeyin herzaman yeni olduğunu söylerken bile, insanın hiç bir kurala uymaması gerektiği kuralını söyleyerek, kendi kendinizle çelişmeye düşüyorsunuz. Burada da aynı durum ortaya çıkıyor: Öyle bir ideoloji istiyoruz ki, ideoloji kurulmaması gerektiği gerçeğini de kapsasın... Bu yüzden her ideoloji kendi ölümünü hazırlayan mikrobu içinde taşır (bunu da salt meydana gelmiş olması gerçeğiyle yapar), bu da sizin film montajı üzerindeki görüşü-

nüzün başka bir biçimde dışavurulması oluyor. Ayrıca, toplama kamplarından söz ederken, o ünlü «kitle-psikolojisi» denen şeyi düşünüyorsunuz... Toplama kamplarındaki kitle-psikolojisinin herzaman özgür kentlerde olduğundan daha güçlü olduğunu biliyorsunuz. Toplama kamplarının ve «güzel insanların» bölgelerinin birbirlerine bir bakıma benzedikleri ve giderek bu bölgelerin bir çeşit gönüllü toplama kampı olduğu sonucunu çıkarıyorsunuz. Savaşlar ve devrimler çoğunlukla yeni bir anlayış getirirler, ama refahın birşey getirdiği görülmemiştir. İnsanlar bir dereceye kadar rahat yaşadıkları sürece kendilerini kurtaramayacaklardır. Gine eski konumuza dönersek: İnsanlar biyolojik gereksinmelerine uygun olarak kriz zamanlarında mı, yoksa sakin dönemlerde mi daha güçlü biçimler edinirler? Bütün deneyler, Marks'ın kuramlarına karşıt olarak, birinci önermeyi doğruluyorlar.

Mekas: Sanıyorum bizim «cennet şimdi olsun» sloganımız bu olanakları kapsıyor. Şimdi ilerliyebiliriz, çünkü içinde olduğumuz devrin iyi olmadığını ve bu iyimser havanın bize yardımcı olacağını biliyoruz.

Pasolini: Bana Amerika'da halâ bir yoksul beyazlar sorunu olduğu anlatıldı!

Mekas: Tabiî, aslında bugün devrim isteyen, ilk kez Amerika'da gerçekten devrim isteyen yegâne iki grup bu yoksul beyazlarla, zenciler.

Bachmann: Sanırım, bu konuşma normal, gündelik sorunların dışına çıkabildiğimiz ölçüde değerli olacak. Sürmekte olan savaşları kastediyorum: Viet-nam, zencilerin özgürlüğü, yoksulluk, söz özgürlüğü. Hepsi de bir gerçeği dışavuruyorlar: İnsan grup tarafından çevrilmiş bir durumda olduğu için, iyi ya da kötü anlamda dialektik, somut ve sosyal bir durumun içine tamamen sistematize edilmiş olduğu için artık insan olamamaktadır. Demek ki asıl sorun tek insanın gerçek olabilmek için ne yapacağı sorunudur. Tarihte şimdiye kadar açlık, savaş, insanların kötülüğü gibi durumlar, gerçek kavganın kendimizin dışında olduğunu düşünmemize yol açmıştır. Bu kavgalar -gerek zenciler için olsun, gerek «yeni Amerikan sineması» için, gerek rahatlık için-bütün bu kavgalar kendiliğinden halloluyor. Ama hiç kimse, hiç bir durum bize kendi iç sorunlarımızı çözmekte yardımcı olamadı. Kendimizi gerçekleştirmemize yardımcı olabilecek sorunlarımızı çözmekte.

Mekas: Herhalde bende bu yeni yolu arayıp bulma sorununu halletmek zorunda olduğumuza göre Amerika'yı, Çin'i, ya da Rusya'yı içerden değiştirmemiz gerekiyor derken sizinle aynı fikirde oluyorum. Ben herzaman tarihsel kuramlardan uzak durmaya ve çevremde görüp duyduklarımla yetinmeğe çalışırım.

Pasolini: Bütün dinler, herzaman asıl sorunun dışımızdakiler değil, içimizdekiler olduğunu söylemişlerdir. Bu anlamda çinlilerin onları iç sorunlarından uzak tutan açlıkları, ve-gerçekten uzak tutan bir düş olan-refah, ikisi de aynı şey, ikisi de dış şeyler.

Mekas: Ama birer dış olay olan bildirileri unutamayız! Örneğin Viet-nam savaşı amerikalıları için için etkiliyor. Ve Viet-nam savaşı genç kuşak amerikalıları savaş aleyhtarı yapıyor. Yani iki yönlü işliyor. Ama hepimiz bir ideoloji sorununun şimdi önem kazandığını, artık bir ideoloji gerektiğini, yolumuzu bulmamız gerektiğini biliyoruz.

Bachmann: Senin üçüncü yolunun insanların daha mutlu yaşamasını sağlamak biçiminde tanımlanacak bir ideoloji geliştireceğine inanıyor musun?

Mekas: Bu herzaman olur. Şimdiden tanımlayamıyoruz ama, Amerika'da ideoloji diyebileceğimiz bir şeyler oluşuyor.

Pasolini: Tabiî. Ben artık olduğunu sanıyorum. Yeni Sol dediğimiz şey işte. Bir çeşit ideolojiniz var, daha biraz eğreti, kendi kendinin bilincine varmamış, ve oluşum içinde.

Mekas: Evet, ideolojimiz oradan çıkacak, daha bir kaç yıl beklememiz gerekecek belki

Pasolini: Benim için Yeni Sol'un fikirleri bugün dünyadaki en devrimci ileolojiler. Belki de Çin'in anti-sovyet ideolojisiyle birlikte. Bence bugün çizgi dışı olan en önemli ve canlı kuramlar bunlar. Çünkü Çin'de de çözülmesi gereken bir açlık sorunu var ama bu sosyalizm burjuva bir harekete yer vermiyor, böylece Çin sosyalizmi Amerika ve Rusya da olduğu gibi bir refah toplumu (refah toplumları heryerde birdir) haline gelmiyor.

Çev Fatma AKERSON

BİR FİLM HAFTASI ÜZERİNE

paris türk filmleri gösterisi / jak şalom

11-17 Aralık 1968 tarihleri arasında **Paris**'te bir **«Türk Filmleri Haftası»** düzenlendi. Nesnel değer yargılarını bile kullanmadan, düpedüz haber niteliğinde sıralayacağım, ilginç olduklarını sandığım bazı noktaları.

Türk Film Arşivi, «Ulusal Sinema dergisinin 3-4. sayısında, T.C. Dışişleri Bakanlığı ve Fransa Kültür İşleri Bakanlığı'nın işbirliğiyle Paris'te bir **«Türk Filmleri Haftası'**nın düzenlendiğini haber **verdi.**

Aralık ayının ilk haftasında söz konusu hafta **«Le Monde»** gazetesinde çıkan küçük bir ilânla fransız halkına duyuruldu. Programda aşağıdaki filmler yer almaktaydı. **Kızılırmak / Karakoyun /Lütfi Ö. Akad / 1968, Bitmeyen Yol / Duygu Sağıroğlu / 1965, Yılanların Öcü / Metin Erksan / 1961** ve **Sevmek Zamanı / Metin Erksan / 1968.**

Gösteriler **«Le Ranelagh»** sinemasında, Pariste'ki **Türk Turizm Tanıtma Bürosu** ilgililerinin düzenledikleri bir programa göre yürütüldü. Açılış gecesinde gösterilen Kızılırmak / Karakoyun filminden önce **Büyükelçi Hasan Aşık** ve **Fransa Ulusal Sinema Merkezi Yönetmeni André Holleaux,** aralarında sinema yazarlarının da bulunduğu 300 kadar çağrılıya





«Türk-Fransız dostluğu»nu öven sözlerin çoğunlukla yer aldığı konuşmalar yaptılar. Kapısında haftayı tanıtan 70x100 cm. boyutlarında iki afişle, gösterilerde yer alan filmlerden üçer fotoğrafın yer aldığı Ranelagh sineması ertesi gün gösterilerine halka açık olarak devam etti. Her gün iki gösteri, Cumartesi ve Pazar günleri dörder gösteri yapıldı. Ancak, daha önce ilân edilmesine rağmen **Yılanların Öcü** filmi yerine **Atilâ Tokatlı**'nın **Denize İnen Sokak** filmi sunuldu ve uzun filmlerin yanısıra, bir tanesini BP şirketinin hazırlattığı Türkiye hakkında iki belge filmi gösterildi. Büyük boy Türk Bayrakları, Atatürk'ün portreleri ve Türkiye hakkında turistik fotoğrafların yer aldıkları sinemada her gösteriyi ortalama 30-40 kişi izledi. Sinemanın yönetimini yürüten **M. Ginet** tarafından «en az ilgi toplayan ülke sineması» olarak nitelenen Türk Filmleri gösterileri bu düzende sürdü ve 17 Aralık'ta sona erdi. Gösteriler sırasında ve daha sonra, **Le Monde, Combat, l'Humanité, Les Lettres Françaises** gibi gazete ve dergilerde filmlerle ilgili yazılar yayımlandı.

Buraya kadar sınırlarını aşmamaya özellikle dikkat ettiğim yukarıdaki satırlar «Türk Sineması» ile değil de başka bir konuyla ilgili olsalardı bu sınırı yine aşmaz ve yazdığım kadarıyla yetinmek gerekliliğini duyardım. Şu anda bunu yapmam mümkün değil. Aşağıdaki soruları sormak gerekli çünkü:

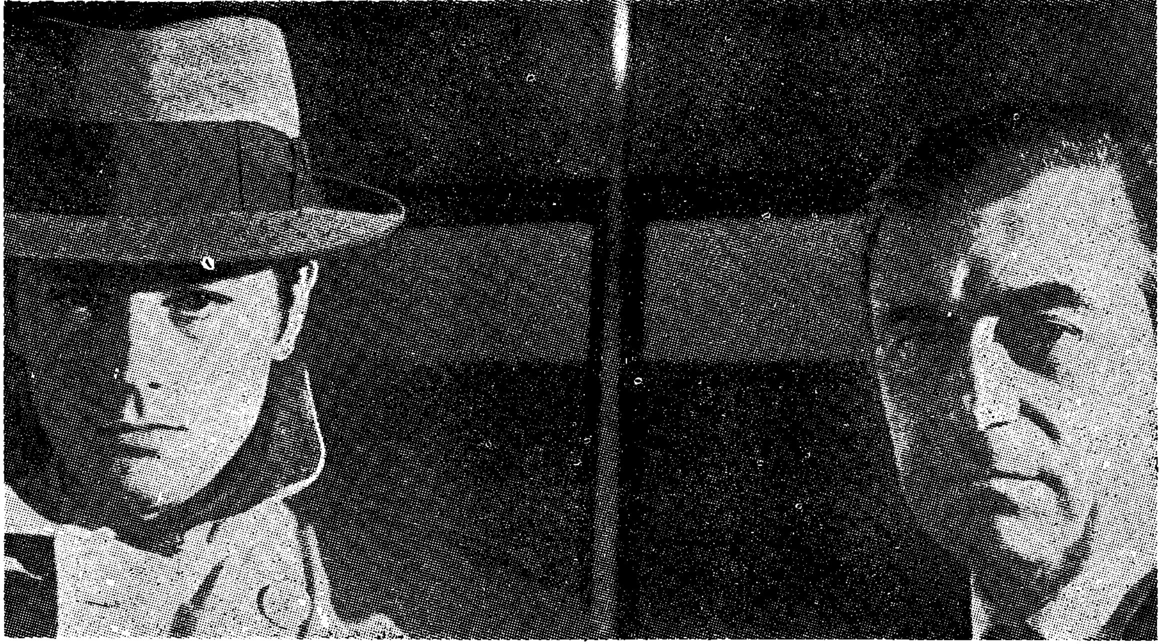
1) «Türk Filmleri Haftası» olarak tanıtılan gösteriler Türkiye ve Fransa'daki iki sinema kurumu tarafından değil, doğrudan doğruya iki ülkedeki bakanlıklar arasında kararlaştırılarak düzenlenmiştir. Dış görünüşüyle filmlerin seçimi ve gösterileri tanıtacak çabaların yürütümü ilgili sinema kurumlarına bırakılmıştır. Ama: a) **Kızılırmak/Karakoyun** filminin fransızca altyazılarında yer alan «Konu: Nâzım Hikmet» yazısının filmden çıkarılması için ilgililere politik baskılarda bulunulmuş mudur?

2) **Yılanların Öcü**'nün gösterilemeyeceği kesinleşince, **Türk Film Arşivi**'nin karşı koymasına rağmen **Atillâ Tokatlı**'nın filmi **Denize İnen Sokak,** hangi değer ölçülerine dayanılarak, kimin tarafından gösterilere konmuştur? Bu filmin **F. F. C. C.** (Fransız Sinema Kulüpleri Federasyonu)nun elinde hazır olarak bulunmasının bu kararda bir etkisi olmuş mudur?

3) Bu denli önemli bir fırsatın, üçbuçuk uzun metrajlı ve petrol şirketlerinin hazırlattıkları kısa metrajlı filmlerle boş yere harcanmış olmasının gerçek sorumluları kimlerdir? Daha önce düzenlenen Türk Filmleri Gösterilerinde yer alan filmler bir yana, sürekli olarak kısa film yapan İstanbul Üniversitesi Filmcilik Merkezi'nin filmlerinden yararlanmak kimsenin aklına gelmemiş midir? Yoksa Türkiye'deki benzin istasyonlarını tanıtmak için mi bu gösteriler düzenlenmiştir?

5) Bu gibi gösterilerin düzenlenmesinde amaç filmleri mümkün olduğu kadar çok insanın görmesini sağlamaktır. Bunun için ne yapılmıştır? Öğrencilerin kalabalık olduğu bölgelerin sinemalarından yararlanmak yoluna gidileceğine şehrin merkezinden hayli uzak bir yerde bulunan **«Le Ranelagh»** sinemasının seçiminde ne gibi etkenler rol oynamıştır? Fransız Sinemateki'nin ülke sinemalarını tanıtma konusunda şimdiye kadar elde ettiği başarılar herkesçe bilindiğine göre «Türk Filmleri»ni tanıtmak için bu kurumdan ne derece yararlanılmaya çalışılmıştır?

Yukarıdaki sorular ilgilileri güç durumda bırakmak için sorulmuş değildir kuşkusuz. Önemli olan, büyük bir fırsatın kaçırılmış olmasıdır. «Millet alışverişte görsün kabilinden arada çırpıştırılarak ortaya çıkarılan «Türk Filmleri Gösterileri» baştanbaşa başarısızlıkların yer aldığı bir «fiyasko» olarak sonuçlanmıştır. Böyle bir işe girişildiğinde elde edilecek sonuçların sorumluluğu da yüklenilmektedir, unutulmasın. Ne gazetelerde, aslında çok ince bir alayla kaleme alınmış görünüşte övücü yazıların yayımlanması, ne de bir «lokomotif» filmin (Kızılırmak/Karakoyun) arkasına sığınarak yapılan uluorta konuşmalar değiştirebilecektir bu durumu. Yapılacak iş, bir an önce bu hatayı düzeltmeye gitmek olmalıdır. Türk sinemasının en iyi filmleriyle, pek yakında seslerini kimsenin ummadığı kadar güçlü bir biçimde duyurmaya hazırlanan «genç sinema»cıların kısa filmleriyle, bugüne kadar çevrilmiş, saygılı bir çabanın ürünü olan, İstanbul Üniversitesi Filmcilik Merkezi'nin kısa filmleriyle. İyi niyet yeterli değildir,



KİRALIK KAATİL / LE SAMURAI

SORGU ve yeni SORGULAR

SORGU: Suç niteliğinde görülen bir konu üzerinde **ilgiliye** durumun aydınlanması ereğiyle **sorular** sorma işi.

Le SAMURAI / KİRALIK KAATİL.

Filmi kuran: Jean-Pierre MELVILLE / Filmi yazan: Jean-Pierre MELVILLE / Yönetmen: Jean-Pierre MELVILLE / Yönetmen yardımcısı: Georges PELLEGRIN / Görüntü Yönetmeni: Henri DECAE / Kamerayı tutan: Jean CHARVEIN / Müzik: F. de ROUBAIX / Dekorlar: François de LAMOTHE / Kurgu: Yolande MADRETTE / Oynayanlar: Alain DELON, Nathalie DELON, Cathy ROSIER, François PERİER, Jean Pierre ROSIER, Michel BOISROND / Yapım: FILMEL FILMS BORDERIE - TCP (Paris) - FIDA CINEMATOGRAPHICA (Roma) FRANSA, 1967

AN: İnsanda bilinçli durumun tümü, bilincin, istem ve çoşkunun karışmadığı **algılama ve düşünme bölümü. -**

Bu filmin tanıtma yazılarını dört kez arka arkaya seyredince: 1) **Yaşanan AN** (bilinçli durumun tümü), 2) **AN'lık düşünce** (anın düşünme bölümü), 3) **AN'lık imge** (algılama bölümü) **bitti.**

- Bitti. Geriye **YAŞAYAN (YAŞANTI:** yaşanılanlardan, görülenlerden, duyulanlardan, edinilenlerden sonra kişide kalan şey; yaşam deneyi.) **İMGE**'nin Tümce- sözcük taslakları kaldı.

- 1) Karmakarışıklık 2) Karmakarışıklığın getirdiği «Süren» bir çubukluk ve «Uzayan» bir kesiklik, 3) Çabukluğun ve kesikliliğin sonucu tutku-şüphe.

SORGU kaldı.

Evin birinde
Bir hıçkırık
Dışarda davullar...

- Ev. **Oda** «çözümleyici» bir doğa parçasıdır; Öznelliği ve düşsel olanı bir an önce saptamak için kurulmuş bir küçük evrendir. Anlaşılmamışlığın, kapalılığın, nefretin dekorudur. (Robinson Crusoe'nin adasının benzeri.)

Dekor, ayni anda yapılan ve birbirine zıt oluşan mekanik-optik kaydırma ile cisimlerin boyutlarının, dolayısıyla alan derinliğinin değişmesinden filmin sonuna kadar **a)** tinsel bir yabancılaşmanın, **b)** renk örgüsünün, **c)** sahne düzenlemelerinin organik varlığını kanıtlar. (Örneğin, Polis müdüriyetindeki uzun soruşturma bölümünde.)

- «Çözümleyici» dediğimiz **sürekli ilişkilerdir:** Görüntülerin görüntülerle ilişkisi, seslerin görüntülerle ilişkisi, seslerin seslerle ilişkisi (örnek: Odadaki koyu **renklerin** tavandaki gölgelerle, kuş sesinin gölgeyle ya da koyu **renklerle,** sesin kuş sesiyle ilişkisi.)

- Rengi kuran: **HENRI DECAE** / Rengi görüntüleyen: **HENRI DECAE** / Görüntü Yönetmemeni: **HENRI DECAE.**

- «Sesli sinema özellikle **sessizliği** yaratmıştır.» Robert **BRESSON** (Fransa)

- Melville, «çözümleyici» ilişkilerin bir bütünleyicisi olan sessizliği **öğelerin** zorunlu sesliliğinden yaratır.

- Sinemanın diğer öğeleri oyuncudur, iç mekândır, fotoğraflardır, ritmdir, manzaralardır, ÖYKÜ'dür, müziktir, açıklayıcı yazılardır, konuşmalardır, alıcının çeşitli özellikleridir, tanıtma yazılarıdır, ışıktır, açıklayıcı konuşmalardır, renktir, dekordur Ve nihayet bu öğelerin birbiriyle uzlaşması (oyuncunun ritmle, öykünün konuşmalarla, vb. sinemanın **yönetim biçimini** ortaya çıkarır.

- Le Samurai. 1967. Filmi kuran: Jean Pierre MELVILLE.

Sinemacının görevi ise bu aracı (yönetim biçimi) geçerli bir amaç durumuna getirip **YÖNTEMLERİ** ve **Deyiş BİÇİMİ**'ni bulmaktır.

- **Sessizliğin** sesi. Ses bazen us yoluyla algıladığımız bir dış dünyanın habercisi olur (ilk çekimde duyduğumuz araba vs. gürültüleri), zaman zaman da heyecanlı bir ortamın «zorunlu» öğesi olur (istasyon bölümündeki tren gürültüleri).

- Ses kuşağı ve **sürekli** ilişkilerin «çözümleyici» yöntemi bu filmin **kurgusudur.**

- **Kurgu.** Araç: Bir sonuca varmağa yarayan şey. Amaç: Ulaşılacak yer.

- «**KURGU** bir araçtır. Bir amaç değil. Gerekli plân değişimini oyuncunun bedeni ve duygusal sürekliliği ile uzlaştırmaktır.» **Jean-Luc Godard** (Fransa)

- **Sav:** Gerekli plân değişiminin filmde **DÜZGÜN, UZUN** ve **YAVAŞ** bir **deyiş BİÇİMİ** vardır. **Karşısav:** Oyuncunun bedeninin ve duygusal sürekliliğinin filmde **DÜZGÜN, UZUN** ve **YAVAŞ** bir hareket **YÖNTEMİ** vardır. **Bileşim:** Filmin **YÖNETİM BİÇİMİ** düzgün, uzun ve yavaştır. **SONUÇ:** Gerekli plân değişiminin oyuncunun ve duygusal sürekliliği ile uzlaşması Meville'in filmine diyalektik bir **iç-devinim** verir.

- «Le Samurai.» Yöntemi kuran: Jean-Pierre Melville ve MİZOGUCHI (Japonya)

«İnsan eksiğiyle tanımlar kendini.» **Sartre** (Fransa). **Günce** «töz»ün efsane boyutlarından belirginleşmesi, sorumluluğun yeniden açıklanmasıdır. Efsanenin ayrıntılar kazanması ise, bireyin anlam eksikliğidir ve «başkalarının» tutsağıdır çoğu kez.

Başkaları seyircilerdir. **SEYİRCİ** günce ile tanımlar kendini.

- **Soru:** Son filmlerinizde hep spiker konuşması var. Buna ne gibi bir önem veriyorsunuz?

Bresson Bu, filme bir ritm katıyor. Filmin öteki öğelerini etkileyen, onları değiştiren öğelerden biri de budur...

- Günce, Melville'in filmine ritm katar. Filmin öteki öğelerini etkiler, onları değiştirir; işlevlerini arttırır.

- **Öğe.** Öteki öğeler dediğimiz konuşmalardır, ışıktır, ÖYKÜ'dür...

Seyirci **a)** kesinliği **b)** sadeliği, sadeliğin sadelikler içinde değişik perspektivler kazanmasını, **c)** imgelerin özgürlüğünü, özgürlüğün doğru imlere yönelmesi; imlerin günlük eylemlerle savaştırılmasını, **A)** Öznel olana nesnel bir şekilde bakmasını **SEVER.**

- Oysa. Oysa kesinliği, sadeliğin ereğini, özgür olmanın imlerini ve öznel doğruculuğu bulamamaktır bireyin anlam eksikliği.

Eksikliğin anlaşılmasına yarayan araç sevilir. Çünkü şaşırtıcıdır. Güncenin güzel-efsane **BİÇİMİDİR** şaşırtıcı olan.

- **BİÇİM** Melville'dir (Melville'indir) ve onun sinemalık deyişidir. Seyirci ve **seyircilerin Yöntemi** «Le Samurai / Kiralık kaatil»de birleşir ister istemez.

- Yapım: Filmel Films Borderie - TCP (Paris). FIDA CINEMATOGRAFICA (Roma) Fransa. 1967.

- «Le Samurai.» Saatlerin evrimi gün mü? Günün evrimi sessizlik mi? Sessizliğin evrimi soyut mu? Soyutun evrimi belirsiz bir çevre olarak Paris mi?
- Belki de **gün** cumartesi akşamı saat altıdır, pazar sabahı saat 5.45'dir, pazar gecesi saat 10'dur, pazartesi akşamı saat 7'dir.
- **Sessizlik** belki de Japon-Fransız savaşçısının yalnızlığıdır, onun yalnızlığından daha derin bir yalnızlık olmadığıdır, vahşi bir ormandır, bir kaplandır, (bir yalnızlıktır); daha doğrusu... (Il n'y pas de plus profonde solitude que celle du Samurai, si ce n'est celle d'un tigre dans la jungle... peut-être).
- **Soyut** olan belki de sabahın geceden, güneşin yağmurdan, koyu renklerin açık renklerden, kurtuluşun yakalanışdan... ayrıcalığıdır; yani **birkaç hikâyenin serüven gerçeğine** kavuşmasıdır.
- Belki de belirsiz bir çevre olarak Paris, verilen ve geri alınan, «insanî durumların» kıyısında kalmış bir ölümdür, (yalnızlıktır). Polislerle kanundışı kişilerin birbirlerini tamamladığıdır; karşı karşıya geldikleridir, silâhlandıklarıdır.
- **SORGU:** Suç niteliğinde görülen bir konu üzerinde **ilgiliyle** durumun aydınlanması ereğiyle **sorular sormak** işi.
- Melville, «sınılarını» bilen (isteyerek sınırlı), bazen onları saygı ile aşan (isteyerek aşan), çıkışlarını filminin en güzel sürelerine yerleştiren bir sinemacıdır.
- Melville, yasaları olmaya nbir sinemaya karşıdır.
- **Sınırlar,** günün sessizliğe, sessizliğin soyut olana, soyutun belirsiz bir çevre olarak Paris'e; belirsiz bir çevre olarak Paris'in soyuta, soyutun sessizliğe, sessizliğin güne dönüştüğü yerdedir.
- Serüvenin tek tek duygusal görünümler kazanması için tek çıkar yol, bu birkaç hikâyenin dönüşümlerindedir.

Yasa: (Sözlük karşılığı) Doğa olaylarının bağlı göründükleri ve dışına çıkamadıkları düzen. **Yasa:** (yazıdaki karşılığı) Film olaylarının bağlı göründükleri ve dışına çıkamadıkları düzen.

- Fransız sinema tarihinde yasaları tanımayan sinemacılardan birincisi Melies'dir......... Sonuncusu ise Godard'dır.

- **Le Samurai. Filmi kuran: Jean Pierre MELVILLE / Filmi yazan: Jean Pierre MELVILLE/ Yönetmen: Jean Pierre MELVILLE**

- Yarın ve yarın ve yarın (Macbeth)... Yarın sadece gösteri, yarın sadece sinema, yarın sadece filmler.

- Film Japon savaşçısını Fransızlaştırır; Fransız savaşcısı durumuna getirir. Kanundışı sınıfının seçkin bir temsilcisidir Jef Costello.

«Le Samurai» bir allegoridir. Jef Costello öldürmeği meslek edinmiş, bireyci bir anlayışla yaşayan, aile, aşk gibi duyguları bir yana bırakmış, kalıplaşmış bir kategorinin kahramanıdır.

- **Kahraman.** «Karakter yok artık. Kahramanlarımızda tıpkı bizim gibi bir tuzağa yakalanmış özgürlüklerdir.» **SARTRE** (Fransa)

- Seyircisini tanır Melville. Özgürdür. Seyirci filmi **sever** ama özgür değildir; çünkü görünürde doğrudan doğruya kavrayabileceği bir karakter yoktur.

- **Tutsak.** ALAİN DELON. **DELON** «beklenen» oyuncudur. Bir İtalyan yönetmeninin «insan biçimi bir sinema» yaratmak için beklediği bir öğedir.

- Melville'in sineması bu öğeyi niteliği ve niceliği belli olmayan bir çevrenin (belki de Paris) kahraman-yüzü yapar. Bakış ve şapka bu ışığı «başkalarının» nesnel değer yargısı yapmaya yeterlidir bile.

- **ŞAPKA: a)** Jef Costello'nun bireyci inancını açığa çıkaran bir fetiştir. Giderek kuş gibi iyiliğin kaynağı olur. **b)** bakışların, çerçevenin dışındaki uzayı en iyi bir şekilde dile getirmesi için kullanılmış, hareket eden bir noktadır.

Bir soru: Ama yankesici (bir Başeser **PICKPOCKET.** 1959. Yetmişbeş dakika) tam anlamıyla dışa yönelmiş bir serüven duygusu vermektedir.

BRESSON: Dışa yönelmiş serüven dediğimiz yankesicinin ellerinin serüvenidir. Bu eller sahiplerini bir iç serüvene sürükler.

- «Estetik bakış zorla yaratılmış bir düştür.» (l'imaginair'den)

- **BAKIŞ : a)** Şapka ve perde üzerindeki görünüş aracılığıyle ses gibi us yoluyla algıladığımız bir dış dünyayı kanıtlar. **b)** Dışa yönelmiş duygusunu veren birkaç hikâyeyi bir iç serüven gerçekliğine yöneltir **c)** Şapkanın (fetişin) «çözümleyici» ilişkilerle olan gücünü yoğunlaştırır.

- **MASKE**/Kendi suratında ölçtü-biçti/Kendi keskisiyle yontu-etti/Kendi fırçasıyla boyadı bir güzel / Ama ola ola bu / Öyle korkunç bir maske olduki / Titreyen ustasının aklı başından gitti. **SAIJO YASO** (japonya)

Birisi Yaşayan **İMGE'nin** tümce-sözcük taslakları bitti.

Başka birisi: Yaşanılanların, görülenlerin, duyulanların, edilenlerin bir akşamı var mıdır?

En uçtaki: Filme bakınız!.

- **SORGU:** Çabukluluğun ve kesikliliğin sonucu tutku şüphe kaldı.

- «Le Samurai» Unturum vücudumu / Ve bir kadın / Unutur aklını. Kwai SUİMEİ (japonya)

Melville Satre gibi «Aşkın aslında insanın kendisini sevdirmeye yönelişi olduğunu işaretler filminde. «Aşk bu dünyanın dışındadır» Aşkın mücadelesi tenleşmiş bir mücadele değildir, günlük yaşayış ve eylem ile ilintili bir tarafı yoktur.

- Jane (Nathalie Delon) ile Jef Costello'nun aşkı «başkaları-için- varlık» olan bilincin soyutlanmış bir şeklidir.

Jeff: Nereden anladın benim geldiğimi?

Jane: Hissettim.

Jane'in Costello'nun gelişini «hissetmesi» Eros'un uzaklaşışıdır (yitirilişidir).

- Unuturum vücudumu/ Ve bir kadın/ Unutur aklını.

- **«Le Samurai» - renkli. 1967. Filmi kuran FRANSA/ Filmi yapan: FRANSA/ Filmi yöneten: FRANSA**

- **Fransa**'da ölüm. Ölümü: **a)** Olağandır **b)** İntihardır **B)** Hiçliğe dönüşmektedir **A)** Efsanenin tanımlanmasıdır.

- **Ölüm şekli:** a) Bakışsız, şapkasız **b)** boş bri tabanca ile **B)** Tabancasız **A)** DÜZGÜN, UZUN ve YAVAŞ.

ÖLÜM nedeni: «Ölüm cezası. Cinayet bir insanın bütün yaşama yetişini tükettiği için kaatil öldürülür. O, herşeyi yaşadığı için öldürülmüştür. Ölebilir artık. Cinayet bitiricidir.» **CAMUS** (Fransa).

Kahraman öldü. Ölmesi gerekirdi.

- Film bitti. Bitmesi gerekirdi.

- SORGU başlar

pasolini açık oturumu

aydınların solculuğu dinseldir

Soru: Sinemaya geçişiniz nasıl oldu, edebiyatın mı yoksa sinemanın mı daha etkin bir sanat olduğuna inanıyorsunuz? Son çalışmalarınız nelerdir?

Cevap: Sinemayı her zaman çok sevdim. Genç yaşlarımda sinema yapmayı istiyordum fakat olanaklarım yoktu, ancak 1960 yılından sonra sinema yapmaya başladım. Öykülerimin çoğu genellikle sinema kuruluşundadır. Önce benim için önemli olan şuydu: Yazar olarak değişik edebi teknikler kullandım. Örneğin Yohanna diyaleğinde şiirler yazdım. Saf İtaiyan dilini kullanarak ve eski Roma şivesiyle yazmaya çalıştım. Önceleri sinema için ayrı bir anlatım tekniğine gerek yok sanıyordum. Sinema edebiyatın içinde bir yapı olarak gözüküyordu. Bunun doğru olmadığını fark ettim. Çünkü sinema bir edebi teknik değildi. Yeni ve başka bir dildi. Buna başkalarının ve kendimin sinema semiolojisi üzerine araştırmalarını kattım. Sonunda sinemanın kendine özgü dili bulunan bir anlatım aracı olduğu sonucuna vardım. Örneğin İtalyanca yazmayı bırakıp, Türkçe yazmaya başlamak gibiydi bu. Önceleri nasıl bir yazar olarak yaşamamı sürdürdüysem bu günde bir sinemacı olarak yaşamamı sürdürüyorum. Sinemada da edebiyatta olduğu gibi anlatmak istediğim şeyleri anlatıyorum. Fakat edebiyattan daha başka bir dille. Sinemanın mı yoksa edebiyatın mı etkin bir sanat olduğu sorusuna dolaysız olarak bir cevap veremiyeceğim. Sinema yaparken daha fazla eğlendiğimi söyliyebilirim, — Bir espri olarak Son olarak bir tiyatro eseri yazdım. Ve şimdilerde son yaptığım film üzerine çalışıyorum. Birazda geleceğe dönük tasarılardan söz etmek gerekiyorsa ilerde Sen Paul üzerine bir film yapmayı düşünüyorum. Ondan önce Medea üzerine bir çalışma tasarım da var. Bu yakınlaşmadan yararlanarak Medea'yı Türkiyede çekme olanaklarını araştıracağım.

Soru: «Medea»yı yapma projesini «Kral Oidipus» un başarısından sonra mı tasarladınız?

Cevap: Hayır daha önce Truvalılar'ı çekmek istiyordum. Ve «Kral Oidipus»u çekerken «Medea» tasarısı vardı. Gerek maddi olanaklar açısından gerekse kontrat açısından «Medea»yı yapmanın pek çok zorlukları vardı.

Soru: Genel olarak kadın ve erkek aktörler konusunda ne düşünüyorsunuz?

Cevap: Aktörlere genellikle bir sempatim yoktur. Filmlerimi yaparken çokluk profesyonel aktörler yerine sokaktan seçilmiş oyuncuları oynatmayı daha uygun gördüm. Bu yöntemi seçmemin nedeni epik oyunlar için sokaktan getirilmiş aktörlerin daha etkin olacaklarıydı. Halkla ilgili, onların çevresinde çevirdiğim filmler için herhangi bir güçlüğe uğramadım. Fakat burjuva çevresinden bir konuyu işleyebilmek sokaktan getirilmiş aktörlerle mümkün değildi. Örneğin yoksul çevrelerde, bir hırsızı, rahatlıkla o insanlara oynatabilirdim. Fakat burjuva çevresinde bir sanayici rolü için profesyonel aktör gerekliydi. Böylece profesyonel oyunculara da işim düştüğü oluyor. Silvana Mangano'yu, Toto'yu seviyorum fakat yine de büyük ölçüde bir sempatim yok.

Soru: Marksizm ve Hristiyanlığın bir yerde buluşabileceği konusundaki ünlü görüşünüzü biraz açıklar mısınız?

Cevap: Rasyonel olmayan, gerçek dışı bir nok-

saklandı. Ben, inanmış bir dindar değilim. Hiçbirşeyin propogandasını yapmak istemem. Bunu inanmadığım konularda olduğu kadar inandığım marksist ideoloji konusunda da yapmıyorum. Hristiyan propogandası yapabileceğim yanlış bir düşünce. Bu yüzden filmim ne hristiyan propogandası ne de Marksist ideoloji propogandası yapmaktadır, sadece yeryüzünde mevcut yanlış bir dinsel durumu ortaya koyar.

Soru: Demin öğrenci hareketlerini yöneten gençlerin bireyci yorumunuzdan öteri size karşı olduklarını söylediniz. Bireyci bir tutum gerçekte burjuvaziye özgü bir tutum değil midir? Ve öğrenciler toplumu ilgilendiren bütün sorulara ve yaratmalara ortaklaşa katkıda bulunmak düşüncesini öne sürerken marksist açıdan bir doğruyu saptamış olmuyorlar mı?

Cevap: Bu soruyu iki biçimde yanıtlayacağım. Birincisi işin espri yanı. İkincisi ise daha karmaşık ve uzun. İlk yanıtım şu. Bizler Yeni Kapitalizm'in henüz oturmadığı toplumsal koşullar içinde yetiştik. Böyle olunca örneğin benim Saint Paul üzerine yapacağım çalışma bir aristokrat tavrını taşıyacaktır.

İkinci yanıtım ise ortaklaşa çalışmanın ancak sosyalizmin yerleştiği bir ülkede mümkün olabileceği ve marksist açıdan bunun doğruluğudur. Gerçekte bireysel yaşamayı ortaklaşa duruma getirecek olan kimlerdir? Bugün kapitalist kültürün yetiştirdiği ve şartladığı insanlar. Kapitalist toplumlarda teknoloji, farklılaşmaları ortadan kaldırıp insan bireyselliğini öldürür. Bu durumda bireyseliğin üzerine basmak, Yeni Kapitalizm'in teknolojisine açılmış bir savaşı ortaya koyar. Bu gün eylem içinde bulunan gençler, Yeni Kapitalizm teknolojisinin yarattığı gençlerdir. Gerçekte geçenlerin öne sürdükleri ortaklaşa çaba, teknolojinin etkilerinden ve onların bunu belki de bilinçsizce savunmalarından gelmektedir. Kendilerini gerçekten sosyalizme ve devrimciliğe adamış gençlerin yapmak istedikleri bu eylem, gerçekte düzenin onlara yaptırdığı bir eylem görünüşünü alır. Bir zamanlar yazdığım bir şiirde şöyle bir dize vardı.: «Marksistim, çünkü tutucuyum.»

Soru: Konuşmanın bir yerinde Marksistlerle hristiyanlar arasında bir diyalog aradığınızı söylemiştiniz. Filmlerinizde de açıkça görülen böyle bir araştırma sizi hangi sonuçlara ulaştırabilir?

Cevap: Evet sorunun birinci kısmına cevap vermiştim. Fakat hiçbir zaman kilise ile komünizmin birleşebileceğini, iki zıt doğmanın bir olabileceğini söylemem. Bu dünyanın sonu olurdu. Sadece değişik düşünceler taşıyan iki blok arasında demokratik bir diyalog kurulmasını öngördüm. Burjuvazinin bu gün yok etmeye çalıştığı dinsellik, ve marksizm ortaklaşalığına vardırarak denedim bunu. İyimserlikten ve dinsellikten sözederken bunun katolik'likle bir ilgisi bulunmadığı konusu iyi anlaşılmalıdır. Ve yine, sözünü ettiğim dinsellik bütün Üçüncü Dünyanın ve kapitalizm öncesi toplumlarının dinsellik kavramıdır.

Soru: Yani bu politikadaki barış içinde birlikte yaşama ilkesidir.

Cevap: Evet pratik sonuç budur.

Soru: Bu devam edebilecek midir? Yoksa geleceğin toplumlarında bütünüyle dinsel ya da bütünüyle marksist bir egemenlik var olabilir mi?

Cevap: Diyalog kurulabildiği zaman soru çözülmüştür. Bir tarafın diğer tarafa etkimesi de doğaldır.

Soru: Bir yazınızda genç İtalyan sinemasını tutmadığınızı söylemiştiniz. Şimdilerde İtalya'da bazı genç ve iyi yönetmenler var. Bu gün bu konudaki düşüncelerinizde bir değişiklik oldu mu?

Cevap: Öyle bir şey yazdığımı hatırlamıyorum. Yanlız çeşitli konuşmalarımdan ortaya çıkmış olabilir. Ayrıca şunu söylemiş olabilirim: İtalyan sineması kendi bütünlüğü içerisinde beni fazlaca ilgilendirmiyor, onunla ancak dünya sineması içindeki yeri açısından ilgileniyorum. Aynı zamanda bu gün bizi ilgilendiren İtalyan kültürü, kesinlikle sol İtalyan kültürüdür. Bunu söylemiş olmakla solun marksist sosyalist olması gerektiğini söylemiş olmuyorum. Örneğin yakın zamanlara kadar bir katolik kültüründen söz edilemezdi.

Ancak son yıllarda bu kültüre raslıyabiliyoruz. Bu gün için artık böyle bir tartışmaya gerek yok. Çünkü İtalyada sinema yapan gençlerin hepsi soldur. Yanlız aralarında bazı bireyci üslup ayrılıkları var, bunların bir kısmından hoşlanabilir diğer kısmından hoşlanmayabilirim. Genç İtalyan sinemacıları arasında Bertolucci ve Bellochio gibi değerli yönetmenler vardı. Fakat bu gün genellikle ticari sinema yapmaktalar.

Soru: İncil'in hristiyan propogandası gerekçesi ile yasaklandığından söz ettiniz. Filme karşı kilisenin tepkisini açıklar mısınız?

Cevap: Film genel olarak olumlu karşılanmıştı. Fakat yine de kilise çevresi film konusunda ikiye ayrıldı. Bir kısmı filmden yana diğerleri ise ne tam yanında ne de tam karşı, garip bir durum içinde kaldılar. O sıralarda bunu etkileyen en önemli öğe filmin Papa'nın ortaya atmış olduğu yeni görüş tartışmaları sırasında ortaya çıkmış olmasıydı. Bu gün Papa'nın yeni görüşleri karşısında reaksiyoner bir grubun bulunması, «Teorama» filmim konusunda, kilisedeki görüş ayrılıklarını kesinleştirmiş durumdadır. «Teorama» filmi bir yandan Katolik Armağanını, Uluslararası jüri ödülünü alırken öte yandan kilise tarafından mahkeme salonlarına götürüldü. Önceleri tepki çok sertti ve kilise tarafından el kondu filme. Venedikli bir yargıç filmin seyirci karşısına çıkarılmasına yardım etti, fakat bu gün yine film mahkemeliktir. Durumu isterseniz şöyle koyalım:



MATYASA GÖRE İSA

tada birleşiyorlar. Marksist bir yazarın ilk çıkış noktası, genellikle, irrasyonel ve dinsel bir çıkış noktasıdır. Gramsci'yi düşünelim: İtalyan Komünist partisi kurucularından. O bir entellektüeldi ve doğal olarak bir burjuva entellektüel sürecini devam ettirebilirdi.

Bir işçi değildi ve marksist olması da bu yüzden doğal olamazdı. Onu Marksist olmaya, başka bir söyleyişle marksist bir uygulamacı olmaya yönelten neydi? Başkalarına karşı doğruluk ve sevgi! Bu irrasyonel temelli olgu, yeterince açıklanmamış olsa bile yinede dinsel olmayan burjuvazidir. Büyük halk yığınlarının dinsel kökenli oluşu, bizi marksizmle hristiyanlığın bir ortak noktası olduğu sonucuna götürüyor.

Soru: Kutsallık düşüncesinin yaşamda çok önemli rol oynadığı konusundaki görüşünüz de buna bağlanabilir mi?

Cevap: Bir yazar olarak benim için bu kutsallık son derece önemlidir. Bu önemlilik beni burjuvazi ile çatışmaya iteliyor. Çünkü burjuvazide kutsallık'ın bulunmadığını görüyorum.

Soru: Kilisede gelişmekte olan yeni hareket konusunda ne düşünüyorsunuz?

Cevap: Kilisenin geldiği bir aşama vardı. Ben de ancak bu sayede İncil gibi bir filmi yapabildim. Şimdilerde ise kilise düşünsel planda bir tutuculuğu sürdürmektedir. Sol katoliklerle sağ katolikler arasındaki çatışma bir çatlamayı açığa çıkarıyor.

Soru: Demin burjuvazinin geniş halk yığınlarına nazaran daha az dinsel oldukları söylendi. Burjuvazi kendi çıkarlarını sürdürmek için bu gün dini kullanma durumundadır. Acaba yaptığınız filmlerde bu durumla bir mücadeleyi de amaçladınız mı?

Cevap: Yaptığım filmlerin bir amacı da budur. Mücadeleyi «İncil» ve «Teorem» filmlerimde görebilirsiniz.

Soru: Günümüzde devrimci bir hareket bütün dünyada gelişmektedir. Bunun öncülüğünü de gençlik yapmaktadır. Bu ortam içerisinde sanatın yeri ve sizin sinemacı olarak tavrınız nedir?

Cevap: Gençler ve yaptıkları hareketlerle sürekli bir polemik içerisindeyim. Çoğunlukla karşıyız birbirimize. İtalyadaki Targam hareketi komünist partisini de aşan aşırı bir sol hareketti. Gençlerin sinema ve sanat olayları konusunda bir takım görüşleri var ki ben bunları paylaşmıyorum. Onlara göre kültür ve sinema hareketin içinde olmalı ve onu geliştirmeye yaramalıdır. Bunu kabul etmiyorum. Öğrenci hareketlerinin öncüleri, sinemayı kişisel bir yapım olmaktan öte ortaklaşa bir çalışma olarak görmek istiyorlar. Bana göre sinema ve kültür devrimci harekete ancak dolaylı olarak katkıda bulunabilir. Bu çalışmalarda siyasal bir güdüm olacaktır, fakat kültür ve sinema çoğu zaman çelişik bir yapıya sahiptirler. Sanatçı bir yapıtı ortaya koyarken içtenlikle davranmalıdır. Kendi çelişmelerini, zıtlıkları olduğu gibi yansıtması ve onları çarpıtmaya çalışmaması gereklidir. İç çelişmelerden kaçmamalıdır sanatçı. «İncil» filmim içinde katolik propogandası bulunduğu gerekçesi ile ya-

Türkiye Cumhuriyeti lâik bir devlettir. Burada «İncil» filminin Türk sansürü tarafından dinsel propaganda yaptığı gerekçesi ile yasaklandığını düşünelim. Gerçek soru filmin hristiyan propogandası yapıp yapmadığı sorusudur. Bu da içinde yaşadığımız dünyanın gerçek yapısını ortaya koyuyor. Kapitalizmin egemen olduğu Batı Avrupa ülkelerinde de durum pek farklı olmasa gerek. Burada egemen sınıf burjuvazi, kendisi gerçekte dine inanmadığından dini kullanmaktadır. Ve bütün araçlar kendi elinde bulunduğundan kendisine uyacak bir kamuoyunu yetiştirir ve şartlar. Böyle bir toplumda dinsel film hiç kuşkusuz, onu araç olarak kullanmak isteyen sınıfa karşı açılmış bir savaşı gösterir. Türkiye gibi iktisaden geri kalmış bir ülkede bu türden bir polemik gereksizdir. Çünkü halkının büyük bir çoğunluğu tarımla uğraşmaktadır ve inançları katıksızdır. Böyle bir polemiğin endüstriyel ülkelerde açılması gerekliydi ve ben ancak bunu yapıyorum. Bu görüşümü filmin gösterildiği yerlerdeki başarısı ve başarısızlığı doğrulamaktadır. Örneğin kuzey İtalya, İngiltere, Fransa ve özellikle Amerikada da filmin etkisi büyük oldu, fakat politik yapı bakımından Türkiye ile benzerlikler gösteren Güney İtalyada pek tepkiyle karşılanmadı. Türkiye'nin lâik bir devlet olduğunu söylemiştik. Bu ülkede sansürün dinsel propoganda yapıyor gerekçesi ile bir filmi yasaklaması doğaldır. Fakat lâikliğin kendisi, dinsel inanış kılığına girerse buna karşıyım. Filmim dinsel propoganda filmi değüdir. Eğer gerçekten bu amaçla yapılmış bir film olsaydı o zaman sansürün yasaklama kararı yerinde sayılabilirdi. Fakat ben bir şair olarak din üzerine bir filim yaptım sadece. Gerçekte yeryüzünde bütün sansür kararlarına ve sansüre karşı olduğumu da belirtmeliyim: Tekrar ediyorum gerçek lâik bir toplumda yukarıdaki gerekçe ile bir film ancak lâikliği dogma şekline dönüşmüş ise yasaklanabilir ve sonuç olarak; sansür bütün yeryüzü ülkelerinden kalkmalıdır.

Soru: Film İtalya dışında başka ülkelerde de sansür ya da dinsel kurumlarca yasaklandı mı?

Cevap: Doğu Avrupa ülkelerinde, dolaylı ya da dolaysız bir biçimde yasaklandı.

Soru: Arap ülkelerinde filme karşı tepki ne oldu?

Cevap: Şimdiye kadar yanlız Mısır'a gitti, henüz sonuçlarını bilmiyorum.

Soru: Genel olarak Batı Avrupa ülkelerinde filmlerimizin başarı ve başarısızlık şansları neydi?

Cevap: Bu ülkelerde filmlerim sınırlı bir entellektüel çevre içinde kaldı. Sinematek ve klüplerde ilgi ile izlendi, fakat dağıtıma girmedi. Bunun nedenlerini bilemiyorum. Aynı ülkelerde ahlâki gerekçelerle kitaplarımın çevrilmesi de yasaklandı. Yalnız Macaristan ve Çekoslavakya kitaplarımın çevrilip basılmasına izin verdi.

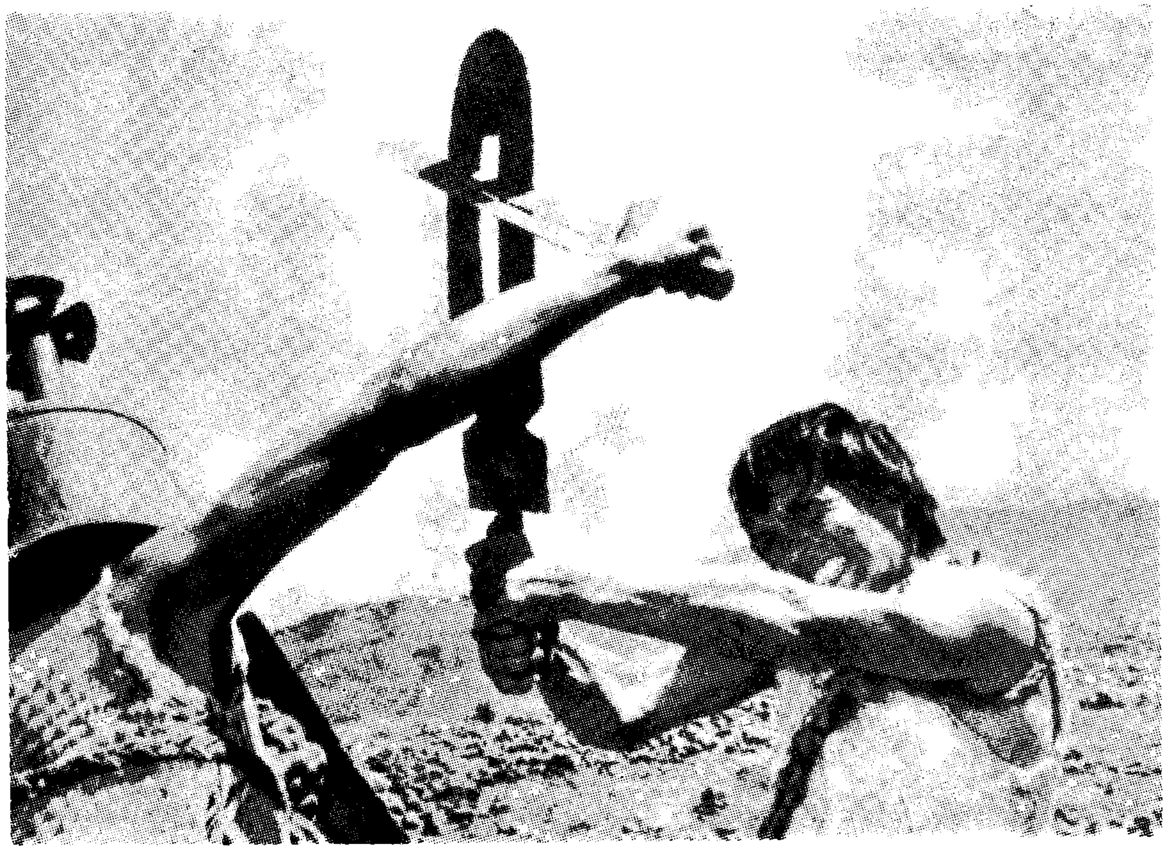
Soru: Türkiyede tasarladığınız film konusunda biraz ayrıntı verebilir misiniz? Çünkü böyle bir filmin hem turizm açısından hem de Türk halkı açısından önemi var. Bildiğiniz gibi Richardson burada bir film yaptı ve ilgililerden hayli yardım gördü.

Cevap: Bu soruya basit bir şekilde cevap verebilirim. Oidipus için uyguladığım yöntemi Medea içinde uygulayabilirim. Fakat onu tekrarlamak değil onu aşmak için. Türkiyede iller dışında arkaik bir köy bulmak istiyorum. Yöresel özelliklerin ağır basmadığı fakat sadece arkaik bir köy. Böyle bir köy ancak bize o zamanın köylerinin havasını verebilir.



TEOREM / 1968


ACCATTONE / 1962



KIRAL OIDIPUS

Soru: «Kral Oidipus» ta o zamanın giysilerine, o özelliklere fazla dikkat etmediğiniz görülüyor. Daha çok kendiniz bir özellik yaratmış gibisiniz. Acaba «İncil» filminde de aynı türden bir önemsemezlik var mıydı, ve bundan sonraki filmlerinizde de aynı tutumu sürdürecek misiniz?

Cevap: Bundan önceki filmlerimde bu özelliği önemsemedim. Yapmayı tasarladığım «Medea» ise iki bölümden oluşuyor. Birinci bölüm mitolojik yapıda ve bu birinci bölümde yörel giysi özelliklerine dikkat edeceğim, ikinci bölüm ise modern bir bölüm.

Soru: Kaveleroviç'in tarihi filmi «Firavun»u gördünüz mü? Gördüyseniz bu film konusunda düşüncelerinizi söyler misiniz?

Cevap: Cannes'te filmi gördüm. İlginç bir filmdi, fakat ben bu filmi biraz soğuk buldum. Bu benim geçmişle ilgili düşüncelerime uymuyor. Çünkü geçmiş yeniden kurulamaz. Sinemada hileleri ve yeniden kurmaları sevmiyorum. Benim için önemli olan bu gün yaşanılan hayat içerisinde eskiye benzeyenleri bulup çıkarmak ve onlarla geçmiş arasında bir bağlantı kurmaktır.

Soru: Demin «Medea» için sözünü ettiğiniz ve ilk kez «Oidipus» ta denediğiniz filmin geçmiş zamanda ve şimdi de geçmesi olgusu nereden aklınıza geldi ve filmin sonu ile başını esas tragedi ile nasıl bağladınız?

Cevap: Freud'un sözünü ettiği gibi Oidipus'un bu gün yaşanılan hayatla büyük ilgisi vardır. Modern dünyanın tipik bir çocukluğunu ele aldım. Tıpkı deney masasına yatırılan bir çocuk gibi. Ve o çocuğun Oidipus kompleksine nasıl yakalandığını göstermek istedim. Bunu alışılagelmiş yöntemin tersini uygulamakla yapmaya çalıştım. Modern kültür kompleksi bilimsel temele oturtmak için onu çevresindeki mitolojiden soyutlamak zorundaydı. Bense kompleksi tekrar mitolojiye kazandırdım.

Soru: Filmin son bölümü yapıtı marksist temele oturtmak için eklenmiş gibiydi bu konuda ne düşünüyorsunuz?

Cevap: O yorum gerçekte marksist değil moderndir, Freud'un süblimasyon dediği yorum. Bu süblimasyon Oidip te şiir yoluyla ortaya çıkmaktadır. Çünkü onun önünde tirelli modeli vardı. Bu önceleri bir burjuva şiiri olarak oluşuyor, daha sonra marksist bir şiir olarak gelişiyor, sonunda ikisinin karışımından meydana gelen ve modern dünyanın Marksist görüşünü yansıtan bir şiir çıkıyor ortaya.

Soru: Bütün filimlerinizde yer yer şiddet görülmekte bunu bize tanımlar mısınız?

Cevap: Bu şiddet beraberinde bir yumuşamayı, bir tatlılığı da getiriyor. Bunun nedeni benim kişisel, psikolojik yapımda aranabilir.

Soru: Örneğin Ödip'in babasını öldürmesi sahnesi çok abartmalıydı. Bunu da aynı iç çelişme ne-

denine bağlıyabilir miyiz?

Cevap: Bir babanın öldürülmesi olayı gerçek yaşamda sık raslanır olaylardan değildir o yüzden olay doğal bir yalınlıkla verilemezdi. Tiyatro, sinema gibi araçların dışında olayın gerçekte ortaya çıkmasının ne kadar dehşet verici olduğunu söylemeye gerek yok.

Soru: Yine aynı bölümle ilgili bir soru, o dehşet verici sahne içerisinde bir savaş hazırlığının görüntüleri var gibiydi, buraya nereden vardınız?

Cevap: Bu benim için bölümün etkisini arttırmak için değil, bölüme ritm sağlamak için konulmuştur. Örneğin Japon filmlerindeki estetik geciktirmelerle karşılaştırılabilir. Ölümü bütün çıplaklığı ile vermemek, ritmi şiirsel bir biçimde zamanına ve yerine oturtma, bir efremizm çabası. Sahnede şiddet var fakat bu estetik bir şiddettir.

Soru: Bir yazar olarak edebiyat alanında bazı kuramcılardan yararlandığınızı söylemiştiniz, acaba sinemada da etkilendiğiniz kuramcılar oldu mu?

Cevap: Bildiğiniz gibi sinemaya biraz geç başladım 40 yaşında. Sinemayla hayli karışık kültürel ilişkilerim vardı. Oysa edebiyatta normal ve belirgin bir gelişim çizgim oldu. Sinemadaki ustalarım biraz raslantısaldır. Sonralarda Dreyer'den etkilendiğimin farkına vardım. Film çekmeye başlamazdan az önce tanıştığım Japon sinemasının örneğin Mizogoşi'nin etkileri de oldu.

Soru: Filmin birçok yerlerinde bir müzik araştırmasının izleri de görünmekte. Yer yer Diversi, Bach ve diğer bestecilerin parçalarına raslanmakta. Acaba filmin ölüm sahnesindeki Diversi ile Eisenstein'in filmlerindeki bölümler arasında bu açıdan bir bağlantı kurulabilir mi?

Cevap: Eisenstein sevdiğim yönetmenler arasında değildir. Bazı noktaları var ki bana bayağı antipatik gelir. Fakat maalesef pisikolojik olarak bana benziyor. Zaman zaman onun estetizmini kendi içimde de duyuyorum. Nitekim filmimin ölüm sahnesindeki maskelerle Eisenstein arasında benzerlikler açıktır. Ayrıca Eisenstein'in bütün epik bölümlerini çok seviyorum. Bu nedenden ötürü o müziği kullandım. Gerçekte bu çok karmaşık bir konudur. Filmlerimde müziği belli bir amaçla belli bölümleri daha özgün anlatabilmek için kullanırım.

Soru: Dine inanmış bir insanın düşünsel bir aşama sonucu marksist olduğu görülmüştür. Bunun tersi mümkün müdür? Dinle fazla uğraşan — bunu sizin için söylemiyorum — bir marksistin dine dönüşü mümkün müdür?

Cevap: Düşünülebilir, örneğin İtalyan yazarı Silone Marksismden dönmüştür.

Soru: Şiir konusunda etkilendiğiniz şair var mıdır?

Cevap: Rimbaud en çok sevdiğim şairdir. Ve onunla birlikte Maççado'yu severim.

Soru: Konuşmanın başlangıcında edebi dilin ve sinema dilinin ayrı özellikler taşıyan diller olduğunu söylemiştiniz. Edebiyattan sinemaya geçip ilk filmlerimizi yaparken bu geçişi nasıl yaptınız?

Cevap: Bu ayrımı daha sinemaya başlamazdan önce yapmıştım. Fakat gerçek yaratıcı bu iki dili de kaynaştırabilir. İki dille Türkçe ve İtalyanca yazdığımı düşününüz bu ikileme karşın kültür olarak yine tek olan benim. Bu iki farklı yapı arasında birtakım alışverişlerin olması doğaldır. İkilem içindeki kişinin tek çizgi içinde bulunduğunu söyliyebilirim. Edebi yapısı olan bir kişinin daha üstün bir yapı olan sinemaya geçmesi denilebilir buna. Bunun sınavı ise kültürün tek'liğinden geçer.

Yazı diline aktaran:
Altan YALÇIN